EX LIBRIS
BRYAN HALL

130 La bizzarra agitatrice de vuoti cervelli la Moda.

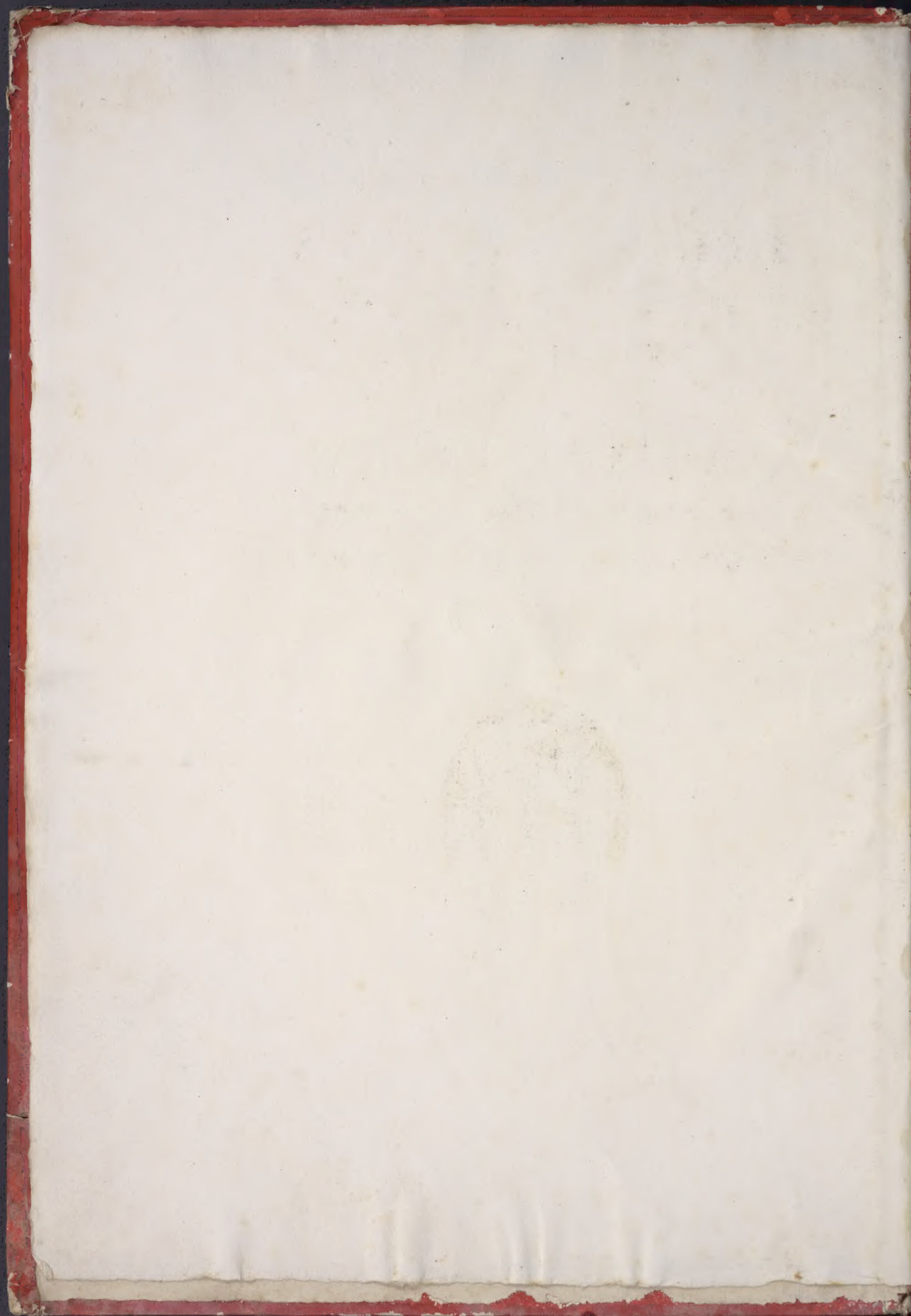
216 Estrema y cospicua bellezza della Capella del gran S.to di Padoa –

Paolo

223 Enorme altezza della Torre di Strasburgo 490 piedi di Strasburgo pari a 436 di Francia

294 Il Vescovo Raterio nel secolo X in una sua opera sopra il disprezzo de Canoni avrebbe ~~dovuto~~ avuto di che rimprovare gli Italiani per la frequenza delle pitture lascive "Pigmentorum Venerem nutrientium frequentem usus"

297 Buon Vecchiarello

Edizione di venti Esemplari in questa Carta

STORIA
DELLA SCULTURA
DAL SUO RISORGIMENTO IN ITALIA
SINO AL SECOLO
DI
NAPOLEONE
PER SERVIRE DI CONTINUAZIONE ALLE OPERE
DI WINCKELMANN E DI D' AGINCOURT

VOLUME PRIMO

IN VENEZIA
NELLA TIPOGRAFIA PICOTTI
MDCCCXIII

ALLA MAESTÀ

DI

NAPOLEONE PRIMO

IMPERATORE DE' FRANCESI, RE D'ITALIA,

PROTETTORE DELLA CONFEDERAZIONE DEL RENO

SIRE

La Vostra grandezza, che quasi con religioso terrore sarà ammirata dai posteri, infonde nella presente età un ardimento e una fiducia, per cui ciascuno quanto può desidera e procura di farsi non indegno del Vostro secolo. Di qui ho preso anch' io l' ardire ad imprendere con tutte le mie forze un' opera di non basso pensiero: la Storia della Scultura dal suo rinascere in Italia sino al Vostro Regno; *e a questo concetto mi sollevai desiderando, che anche dopo me durasse qualche pubblico e non ignobile segno che la miglior parte della mia vita fu consecrata al mio Re, e che passando dal Regale Consiglio al silenzio degli studj, non proposi a queste*

nuove fatiche altro fine fuorchè la gloria del Vostro secolo, e della Vostra Italia. Perciò confido che l' omaggio della mia persona e della mia opera sia benignamente accolto dalla Imperiale Clemenza.

Umilissimo Devotissimo Obbedientissimo Suddito
Leopoldo Cicognara Cavaliere della Corona di Ferro, Presidente della R. Accademia di Belle Arti in Venezia.

DISCORSO PRELIMINARE

Motivi dell'Opera.

Il desiderio di molti dotti che fosse continuata la storia delle arti dal risorgimento loro sino a' nostri giorni è molto più difficile a soddisfare di quello che a prima vista potrebbe parere, attesa la miglior luce dei tempi, dalla quale sembra provenire ad una tal opera maggiore chiarezza e facilità che non iscorgesi nelle due prime epoche già discorse dai celebri scrittori Winckelmann e d'Agincourt. Ma io potrò convincere facilmente i lettori, che l'abbondanza delle materie, la varietà e le tante modificazioni degli stili, le disparità del gusto, le prevenzioni per le quali si tengono in pregio presso le nazioni opere di un merito secondario, e in fine quella nobile gara di emulazione che non è estinta tra i paesi che dettero celebrità alle rispettive scuole, tutto muove a sempre nuove difficoltà; e si capirà agevolmente, quanto sia difficile la scelta di ciò che dee preterirsi nella troppa abbondanza, e quali disparità fia duopo incontrare nelle opinioni per voler imparzialmente guidarsi col puro criterio, rigettando ogni secondario motivo che ha dato norma al pensare di una folla di scrittori, i quali hanno partitamente versato su questi oggetti.

Cause per cui restringesi particolarmente alla scultura.

Or dunque questo voto degli uomini amanti delle arti non può da me compiersi interamente, a meno che non voglia aversi per soddisfatto colle memorie storiche da me raccolte intorno alla scultura, di cui principalmente io intendo di voler parlare in questa mia opera. E se si vuol osservare come col mezzo di questa tramandasi a' posteri la memoria d'ogni progresso dell'umano ingegno, essendo essa dopo la storia il monumento più durevole sì delle virtù, che delle debolezze degli uomini, si comprenderà anche la convenienza che finalmente vi fosse alcuno il quale consecrasse i suoi studj e le sue fatiche all'arte Dedalea, fin qui rimasta senza un raccoglitore delle disperse memorie, e tanto più che da essa, come avremo luogo di dimostrare, mossero le altre arti cui lo scarpello segnò le prime orme che si erano quasi interamente perdute. D'altronde poi a conforto degli artisti e delle arti mi conviene riflettere che riesce impossibile d'entrare in alcuni esami sul progresso e sulle vicende della scultura prendendola dal suo risorgere in Italia, senza parlare dell'architettura e della pittura, colle quali ebbe comune, oltre la culla, anche la maggior parte del suo alterno andamento. Queste ragioni mi mossero senz'alcuna difficoltà ad annunciare il mio lavoro come una continuazione delle opere di Winckelmann e di d'Agincourt.

L'essermi poi proposto d'illustrare i miei scritti colla scorta delle tavole relative alla materia, eseguite con ogni accuratezza, ed intagliate quanto meglio

da me privato si è potuto ottenere, mi offerse un campo bastantemente vasto per ciò che riguarda la sola scultura; che se avessi voluto abbracciare la storia della pittura avrei dovuto presentarmi dinanzi ad un orizzonte quasi senza confine. Allora i miei studj avrebbero dovuto estendersi in così vasta periferia, che certamente l' Italia, quantunque esser ne dovesse il centro, null' ostante non poteva essa usurpare in materia di pittura i molti diritti della Germania, delle Fiandre, dell' Olanda, della Francia, e sopra tutto della Spagna i cui pennelli sono forse i soli che possano pretendere di gareggiare con quelli dei Veneziani.

Le principali gallerie d' Europa sono illustrate cogl' intagli accuratissimi e dispendiosi de' capi d'opera di tutte le scuole, e i più bei quadri, che sono anche tutt' ora di publico dritto, hanno messo a prova i bulini più rinomati d'ogni nazione. Il riprodurre in piccola forma e a puri contorni questi grandiosi e già noti monumenti, oltre che avrebbe consumato gran tempo e inutil dispendio, avrebbe anche mal corrisposto all' oggetto di una storia dell' arte. Il modo col quale io mi propongo di richiamar ad esame le produzioni delle arti non farebbe che tradir la pittura, essendo impossibile col debole sussidio dei puri contorni l' instituire (a cagion d' esempio) un paralello tra Raffaello, Tiziano e Coreggio, consistendo il merito sommo dei due ultimi più nella magia del colore, nel chiaroscuro e nella venustà, che nella profondità del disegno e nella parte più sublime della composizione e dell' espressione.

Il produrre in piccola forma e a nudi contorni i primi tenui saggi della pittura avanti il risorgimento delle arti poteva farsi senza grandi difficoltà, e senza privare quei monumenti di molta intrinseca parte del loro merito: ma io trovo assolutamente, che ciò troppo male potuto avrebbesi combinare, trattandosi delle arti degli aurei secoli dell' Italia.

Meno illustrati, i monumenti della scultura mi hanno offerto un campo ove si rendevano troppo necessarie le cure diligenti di un qualche cultore, e anche per questa ragione ho creduto che potessero essere di non inopportuno sussidio agli artisti ed agli amatori i puri contorni delle sculture nella discreta forma che qui si presentano, trattandosi frequentemente di cose non publicate anteriormente, ovvero alterate e sfigurate in tal modo, che più per tradizione o reminiscenza sembrano fatte di quello che per istudio sopra quegli originali che pur potevano agevolmente consultarsi.

Per la qual cosa si troverebbe in errore chi pensasse, che trattandosi delle arti italiane in questa mia storia ed essendo publicate tante e grandi opere in ogni maniera di arti, io abbia molto a trar profitto dalle altrui fatiche, trovando editi anteriormente a questo mio lavoro i principali monumenti della scultura: un contrario convincimento potrà forse cattivarmi la benevolenza de' miei lettori, conoscendo le molte indagini e fatiche le quali ho dovute fare ed il

poco soccorso che mi è venuto da altrui, avendo io trovata presso che inedita tutta la serie de' monumenti da me prodotti. Che se tante notizie in fatto d'arti, che potevano dirsi alla metà del secolo scorso riservate ai soli eruditi, sono ora divenute assai più comuni, io non ho avuto per questo que' molti sussidii che da taluno si crederà; mentre si sono riconfermati infiniti errori, il correggere i quali si è reso più difficile siccome accreditati da tante asserzioni rispettabili d'uomini dotti, che copiandosi l'uno dall'altro senza scrupolose inspezioni nei monumenti originali, nelle iscrizioni, negli archivii e in ogni memoria un pò recondita, non hanno altro fatto per me che accrescere le difficoltà. Se mai spoglio fosse di novità assoluta questo lavoro, voglio lusingarmi che non mancherà certamente di qualche sorta di diligenza.

Opere precedenti a questa Storia.

La prima opera della storia delle arti debbe, come sopra accennai, la sua illustrazione alla dottrina di un celebre Tedesco, e la seconda a quella di un dotto Francese della cui amicizia io mi chiamo onorato infinitamente. A vero dire mi stringeva il timore che potesse sorgere qualche altro rispettabile straniero il quale prendendo a trattare l'epoca più gloriosa per l'Italia ci gravasse della incuria di affidare sempre ad altrui penna i fasti di questa nostra nazione maestra di tutta l'Europa incivilita: ovvero che si vedesse mostruosamente e infedelmente reso conto dei monumenti nazionali della scultura, siccome d'ogni altra cosa pregevole nostra abbiamo visto farsi da que' viaggiatori che hanno stampato baje e romanzi, giudicando senza vedere per mancanza di occhi, difetto di tatto, o mal cuore invidioso, e con prevenzioni fallaci o sinistre: opere che lasciano i lettori nell'ignoranza sino dei fatti, o li conducono a' giudizj i più erronei. E se in tutta la sua estensione non può dirsi che questo lavoro (perchè non comprende esplicitamente la storia di tutte le arti) serva realmente alla continuazione delle citate opere, io farò riflettere al mio lettore, come gli storici anteriori, e specialmente il primo, avendo dirette le loro profonde ricerche sui monumenti, hanno trovato che poco rimaneva di antiche pitture, e sui preziosi più durevoli avanzi della scultura hanno dovuto dirigere a preferenza i loro studj, instruendo quasi per deduzione sullo stato delle altre arti. Oltre le quali cose è per le mani di tutti l'opera recente del Lanzi che, raccoglitor diligente delle più accertate memorie intorno la pittura italiana, ha altresì il merito sommo di avere fatte le più utili scoperte ed osservazioni intorno all' indole della favella, e delle arti de' nostri più antichi popoli; egli però nel soddisfare a gran parte di dotte curiosità nella sua storia pittorica, lascia qualche desiderio talvolta sull'analisi delle opere, sulle relazioni degli stili diversi, sul vario gusto degli autori, e sui legami della pratica colla teoria di quest'arte, per esaurire i quali oggetti uopo sarebbegli stato dell'esercizio dell' arte medesima. Per meglio rispondere ad alcuno che volesse imporci la taccia di poco zelo nell'illustrare le nostre arti italiane, mi permetto in fine di

Opere del Lanzi.

riportare uno squarcio di uno scrittore straniero, il cui giudizio imparziale riesce forse il più proprio e competente in tal circostanza: „ Qu'on se rappelle „ les deux architectes dont nous parle Plutarque: ce philosophe nous apprend „ qu'ils se presenterent au peuple d'Athénes pour la conduite d'un édifice con„ siderable; que l'un charma les Athéniens par son eloquence, par l'étendue „ de ses connoissances, et par son profond savoir dans toutes les parties de „ l'art; que l'autre parla peu, mais qu'il termina son discours par ces paroles „ si simples: *Athéniens tout ce que cet architecte vient de dire, je le ferai*. „ Les artistes italiens, héritiers et successeurs des Grecs et des Romains „ n'auroient ils pas le droit de dire aux savans écrivains, qui leur reproche„ roient leur tiedeur, ou leur indolence à écrire l'histoire des arts, ce que „ les autres ont dit, et écrit avec tant de succés à l'eloge des arts? *notre gé„ nie l'à executé, et l'execute encore: nous avons à l'exemple de Promethée „ enlevé le feu du ciel pour en animer nos chefs d'oeuvres*. „

Opera di Fiorillo.

Anche la Germania ha ultimamente dato un'opera di molta mole relativa alle arti del disegno, che forma una sezione della storia delle scienze e delle arti dal loro rinascimento sino ai tempi presenti: autore di questo lavoro è il Sig. Fiorillo, originario italiano, che ha però scritta la sua opera in tedesco, e senza alcun corredo di stampe. Il suo principale studio è fatto sugli antichi scrittori dai quali ha fedelmente tratte le sue notizie, riportandosi a quelli della maggior rinomanza, sino al segno di defraudarci delle sue stesse opinioni, e di ommettere quei paralelli dai quali soltanto potevano emergere le storiche verità sui progessi e sulle vicende delle arti. Cinque soli volumi ho potuto conoscere di quest'opera assai diffusa, nei quali dopo d'avere trattato di tutte le scuole d'Italia, di Francia, di Spagna, consacra l'autore un grosso volume di mille pagine alla storia dell'arte in Inghilterra, senza ommettere il più piccolo monumento di qualunque delle arti in quel paese, sebbene negli altri volumi della pittura soltanto egli parli, lasciando nel desiderio di sentire i suoi riflessi sulla scultura, che moveva ogni ragion a credere dovesse far parte, almeno incidentemente, del suo considerabil lavoro. Se il suo libro sarà tradotto nella gran Brettagna, non fa meraviglia che l'Italia e la Francia non lo abbiano ancor volgarizzato, siccome il voto degli artisti, sempre colla speranza di nuova istruzione, desidera ardentemente. Non sembrando compiuto questo lavoro, poichè ancora non si sono vedute le memorie storiche risguardanti la Fiandra, l'Olanda e la Germania, ove pur sono interessantissimi oggetti, rimansi forse tuttavia sospesa la penna e la pazienza di un qualche traduttore.

Se dalla lettura dell'opera del Sig. Fiorillo dovesse dedursi una conseguenza sulla maturità colla quale egli ha esaminato i monumenti dell'arte, di cui ha impreso a parlare, potrebbe da taluno muoversi dubbio che di cose avesse

trattato da lui non vedute, sopra di che io non oserò farmi garante, nascendo forse questo mio dubbio (anzi che dall' esaminar l' esattezza delle sue relazioni ed il valore de' suoi giudizj) dal senso profondo che hanno fatto sull' animo mio tante produzioni dell' arte, non pari a quello che sembranmi avere destato nell' animo suo. Ma siccome tutte le impressioni non si formano con egual forza in animi diversi, così potrei io forse ragionevolmente correr la taccia di troppo intensamente sentire su questa materia, come cosa da cui l' imparzialità dello storico debba guardarsi: ma quantunque avessi potuto cercar di nasconderla, null' ostante l' accortezza de' miei leggitori mi avrebbe trovato ognora vivamente sensibile non solo alle belle ed imponenti produzioni delle arti, ma ancora all' onore della patria e della nazione.

Opere di Winckelmann.

Ciò che più dee sgomentare uno scrittore di memorie storiche, in un tempo in cui le epoche non sono sepolte in tanto remota antichità, è il debito che gli corre di essere scrupolosamente esatto, e la facilità con cui la critica può sorprenderlo negli sbagli nei quali avesse la sventura d' incorrere. La critica non la perdona e non sente indulgenza neppure per quegli scrittori che studiano di conservarci le più preziose memorie degli antichissimi tempi in mezzo a tante difficoltà; e quantunque possano questi da prima imporci e sorprendere, non reggono poi lungamente al rigore di quella censura che non solo i fatti cribra, ma sino i pensieri degli uomini. L' istoria dell' arte presso gli antichi popoli, scritta da Winckelmann, cagionò per la sua novità una tal sensazione nella republica delle lettere che sorprendendo la multitudine, lasciò sfuggire all' osservazione quella quantità di trascuraggini storiche di cui è ripiena un' opera che pur riguardasi come classica. Avrebbe difatti ognuno ragionevolmente creduto, che l' esattezza delle citazioni, la precisione d' ogni circostanza, la circospezione nelle asserzioni, una saggia diffidenza nello stabilire le proposizioni generali dedotte da casi particolari, una severa attenzione soprattutto nello stabilire le epoche, nell' indicar le persone e le circostanze dei luoghi, tutte queste prerogative che distinguono gli autori tedeschi, fossero in grado eminente anche quelle di Winckelmann; ma il Sig. Heyne, uomo di altissima e profondissima dottrina, con molta evidenza dimostrò in parecchie sue dissertazioni come quel per altro benemerito autore sia lunge dal possedere siffatte prerogative.

La severità dei giudizj portati dalla critica contro Winckelmann dee porre in riguardo chiunque assumendo di continuar la materia non può allegare in propria scusa quella caligine di tempi che trovò chi prese ad esame i monumenti antichissimi degli egizj, degli etruschi e dei greci. Ma null' ostante prender volendo a considerare le opere di coloro mercè il cui svegliato ingegno risorsero le arti in Italia a nuova luce, sono scarsi ed incerti i sussidii, cosicchè in questa prima epoca nostra ci converrà andare a tentone

più assai che non credesi da chi ha fatto superficiali studj in questa materia. Io non dirò che immancabile e sicura scorta fosse per Winckelmann la raccolta indigesta delle preziose memorie di Plinio, o almeno che questa servir gli potesse per la parte storica a tal segno da poter fondare su basi inconcusse un plausibil sistema: ma egli è certo che trovò in Plinio una quantità di eccellenti nozioni di fatto, e che vi trovò citati molti autori, dei quali rimanendone alcuno, viene ad autenticarsi in parte almeno la diligenza di quel compilatore. E finalmente pochissima parte conservandosi di monumenti delle arti nei primordj della cultura di quelle antiche nazioni, non ebbe Winckelmann che a seguirle nel più prospero loro andamento; ma la presente istoria incomincia appunto ove l'abbondanza dei monumenti non è sempre accompagnata dalla copia delle nozioni, e troppe incertezze rimangono e troppi errori sono già invalsi intorno agli autori, ai loro nomi, alla loro età, alla lor patria, agli ajuti che ebbero ed alle circostanze che li promossero. Si ricominciò a scolpire lodevolmente innanzi che risorgessero le lettere. Le prime storie, troppo aride per le arti del genio, può quasi dirsi non ascrivessero questi fasti alla gloria patria, e i loro cenni di debolissimo frutto riescirono alle mie ricerche; come anche le antiche cronache, ripiene de' soli avvenimenti politici e militari, con debolissima face hanno scortato i miei passi in un tal labirinto. Vasari e Baldinucci non può dirsi che equivalgano totalmente a Plinio e a Svetonio per innoltrarsi in questo lavoro, poichè è da notarsi, che non veramente italiani scrittori mi presenta l'Italia, ma trovansi suddivisi essi pure secondo le frazioni e le gare de' piccoli stati, nè sono spogli di gelosie e di prevenzioni, cosicchè non solo sono eglino di anima toscana, veneta, napoletana, lombarda, ma sino d'indole fiorentina, o pisana, o sanese; per la qual cosa è necessaria un' infinita circospezione nel valutare le loro asserzioni, siccome apparirà dall' imparzialità delle nostre ricerche.

Opera di d'Hancherville.

Comparve un altro scrittore verso la fine dello scaduto secolo, che cominciò a publicare un grandioso lavoro sulla storia delle arti presso gli antichi popoli, ma non videro la luce che i primi libri di un' opera da lui concepita originalmente. Questi fu il Sig. d' Hancherville di cui avremo luogo a parlare diffusamente nel primo capitolo di questo libro, rendendo conto del suo opinare sulle origini di molte umane cognizioni.

Si attenderà fors' anche in questo luogo il mio avviso sulla grand' opera del Sig. d' Agincourt, ma potrà sembrar immaturo il mio giudizio a taluno quando voglia riflettere sul modo nuovo e singolare con cui viene publicato un lavoro cotanto desiderato. È ben difficile che possa giudicarsi del merito di un' opera di alta importanza senza la lettura del testo e dalle sole tavole che in tanto numero aver non possono attrattiva di esecuzione, ma che potranno forse bastare per l'oggetto che il dottissimo autore si avrà proposto. Se l'opera

venisse publicata da uomini gelosi della sua gloria non potrebbero scegliere un modo più sfavorevole; ma io abuserei della confidenza di cui mi ha onorato questo dottissimo letterato, se volessi erigermi a giudice della sua opera dopo avermi egli comunicate alcune dissertazioni qua e là sparse nella medesima, a seconda di mie richieste. Bisogna ben conoscere il tutto per pronunciare fondatamente, e oserò intanto solamente far presagio della publica approvazione qualora sarà interamente resa di publico dritto: che poi egli abbia oltrepassato ciò che a taluno potesse sembrare dedursi dal titolo dell' opera sua, portandosi egli colle sue ricerche fino ad arti completamente risorte, ciò non toglierà ch' io non cominci dal loro risorgimento in Italia.

Altre opere ed opuscoli.

Tutti coloro che hanno scritto su queste materie hanno limitate le loro ricerche in un confine ben diverso da quello ch' io mi propongo. Nè il Guasco, nè il Sig. Emeric David hanno avuto in mira di dare una storia della scultura, per quanto delle statue e dell' andamento di quest' arte abbiano tenuto ragionamento; e partendo dal rinascimento delle arti non hanno inteso di tracciare mai i progressi e le vicende della scultura stessa sino a' giorni nostri. Io qui non parlerò del poco che vedesi raccolto in alcuni opuscoli intorno alla scultura degli antichi. Allettano pel loro titolo e lasciano dopo la lettura un grandissimo desiderio di maggiore istruzione.

Argomenti preliminari del primo libro.

Parrà forse estraneo al mio assunto ch' io mi accinga a svogliere preliminarmente con qualche diffusione alcuni argomenti che sarebbero forse più opportunamente stati discussi dal primo che scrisse su questa materia: ma diverse ragioni a ciò m' hanno indotto, la principale delle quali è stata di non divagare in lunghe digressioni nel seguito dell' opera, facendo così conoscere preliminarmente al lettore alcune mie opinioni. Oltre a ciò proponendomi di dare un libro che facilmente dagli artisti possa intendersi e che sia utile per ognuno che consacra i suoi studj a queste materie, mi è sembrato conveniente un epilogo preliminare di molti fatti e di molte nozioni da cui trarranno profitto quelli che non possono consecrare lunghe ore ad un'assidua lettura di autori, involti in molta disparità di opinioni e nell' incertezza de' risultamenti. Potrebbero questi capitoli preliminari, che formano l' intero primo libro di questa mia storia, chiamarsi i prolegomeni di una continuata istoria generale delle arti, dalla loro più antica origine sino a noi, poichè abbracciando tutte tre le epoche si estendono talvolta per tutto il corso dell' arte dal primitivo suo nascere sino all' età presente. Abbiasi comunque a grado un lavoro, unico scopo del quale è stata la publica utilità, siccome anche a questa piacquemi di sagrificare ogni sorta di lusso, che rende talvolta possibile a pochi l' acquisto de' libri migliori.

Delle origini.

Non parrà strano che io abbia impiegato un lungo discorso più per escludere ciò ch' è stato fin qui ricevuto in proposito dell' origine delle arti che

per adottarlo. Se si vorrà riflettere all' incertezza d'ogni principio e alle molte scoperte che si sono fatte, le quali capovolgono ogni sistema sulle origini delle cose, si riconoscerà chiaramente che quelli ai quali avevamo accordato la palma d'inventori e maestri trassero essi pure da' popoli anteriori nozioni ed insegnamenti, finchè risalendo all'estremo confine permesso alle indagini umane, perdesi la nostra vista in un bujo impenetrabile e la ragione cautamente ci avvisa di andare a rilento nel fissare qualunque principio. Si è facilmente confusa l'infanzia degli artisti coll'infanzia dell'arte, e si è negletto di separare l'effetto dei tempi e delle vicende da ciò ch'è inerente alle facoltà dell'intelletto; ed ecco come da simili sbagli, che si riproducono tanto agevolmente, si è preteso dedurre risultati utili ed immancabili per la storia dei progressi dell'ingegno umano.

Dei monumenti.

Sembrerà altresì che molto io mi sia dilungato ove ho trattato delle pietre memorabili e dei monumenti eretti alla gloria degli uomini in generale; ma mi parve che quest'argomento sia strettamente legato alla materia, nè esclude in alcun modo l'idea che contemporaneamente alle pietre nude memorabili vi fosse chi trattava anche lo scarpello per dirozzarle; cosicchè quella costumanza può dirsi più propria di molte diverse età e di diversi pensamenti, circostanze e opinioni religiose, di quello che costituisca una vera origine o un'infanzia dell'arte.

Dei culti.

Le mie riflessioni sui culti hanno la concatenazione più immediata colla storia presente, non tanto pei paralelli che io mi sono proposto d'instituire, quanto per le cause immediate ed efficaci in virtù delle quali risorsero le arti in Italia dopo il lungo loro decadimento, fra le quali le politiche e le religiose tengono forse il primo luogo, come quelle che ad onore de' numi e degli eroi le promossero. A queste ho fatto seguire colla maggiore rapidità quei cenni storici che ho creduto più acconci per indicare le antiche vicende della scultura, giacchè non può aversi la continuazione di una storia senza intersecarsi in qualche modo colle opere precedenti di quelli che hanno diffusamente scritto sulle epoche primitive. Non dee riuscire inutile e discaro il prospetto succinto delle memorie più antiche nel momento in cui assumesi una laboriosa continuazione.

Delle vicende della scultura.

Del vestiario.

Potendosi poi quasi dire che le opere dello scarpello vengono principalmente circoscritte al rappresentare le umane forme; così di queste ho creduto far qualche parola, e più ancora estendermi sulle vicissitudini delle vesti e delle divise che ricuopron le membra, le quali per gli usi, pei riti, pei bisogni, per il capriccio hanno portata presso le nazioni una folla di varietà singolari: e molto più ho creduto interessante il dilungarmi su questo argomento, poichè ho veduto spesso andar quasi del pari ad alcune variazioni importanti nelle forme esterne e negli usi dei vestimenti anche le vicende delle arti: e l'esame

di questi fatti condurrà a passo a passo il lettore verso quelle conseguenze che importano maggiormente, e mi lusingo che l'artista potrà trovarvi sviluppate pienamente le cause di quanto egli già sente per opera dei principj fondamentali dell'arte, cosicchè interrogando questa storia avrà egli stesso la soddisfazione di trovarvi la soluzione de' suoi quesiti.

Delle cause per cui decadde l'arte della scultura.

Partendo poi da un momento fatale per le arti, vale a dire da uno stato di languente esistenza, ho creduto di dar qualche tocco sulle diverse cause per le quali erano queste cadute dopo tanto splendore in tanto oscura bassezza. Questo, particolarmente applicato alla scultura, soddisferà le ricerche e la curiosità degli artisti e dei dotti, scusando almeno in parte con imparzialità e con giustizia quei feroci nostri invasori, che volgarmente si sono voluti gravar d'ogni torto nello smarrimento delle preziose reliquie dell'antichità, quando pur troppo avevamo fra noi di che fare un ben giusto ed amaro rimprovero alle intestine discordie e al fanatismo religioso de' nostri padri, che furono cagione di perdite non deplorate mai abbastanza.

Delle immagini.

Indispensabile dovere riescirà in questa mia impresa il trattare delle immagini, comecchè già da queste, dopo cessato il furore degl' iconoclasti, partendo le opere de' restauratori delle arti, con tal mezzo anche portarono al colmo il saper loro; e da molti esami che avremo luogo di fare su questo argomento risulteranno forse importanti convincimenti intorno a ciò che possa aver ritardato i progressi d'un'arte piuttosto che d'un'altra, quantunque figlie egualmente dell'imitazione; e si aprirà luogo anche a conoscer l'origine di alcune favole invalse per lunga età, unicamente per non aver consultata la storia imparziale ed ingenua, e per avere accarezzato in vece alcuni sogni o delirj della mente, che non di rado nudriscono con infinita blandizie le affezioni del cuore.

Degli usi e della moda.

Crederei di dovere dar fine al mio primo libro, mostrando ciò che pur ci rimane delle antiche foggie di vestire, il che a dir vero è ben poco e infinitamente sfigurato, ma è sempre ciò che avvi di meglio; e dai vestimenti passando al perniciosissimo impero della moda discuterò la proposizione, se debba pei monumenti escludersi affatto, modificarsi o ritenersi l'odierno vestire, passando in esame ciò che gli altri popoli hanno fatto in circostanze rassomiglianti.

Secondo libro sui Templj.

Internandomi poi maggiormente nella materia e nei tempi dei quali mi son proposto di ragionare, ho esteso il mio secondo libro coll' esame storico e critico di alcuni principali templi d'Italia, come cause integrali e patenti di grande progresso nelle arti e particolarmente nella scultura, che attese a formare il principal decoro di queste prime chiese e basiliche. Non rimonta il mio esame alle antichissime costruzioni de' tempi bassi, ma comincia coll' instituire da prima un paragone fra gli antichi templi e i moderni; indi prosegue

nel medio evo, a quell' epoca in cui pari al valore dei veneziani e dei pisani furono i loro sforzi generosi per eternare coi monumenti la gloria e la prosperità nazionale, associando con nobilissima gara gli effetti dell' ambizione a quelli della divozione. Questo importante argomento apre l'adito ad alcune considerazioni sugli stili, su quella che in alcuni luoghi chiamasi gottica architettura, sull'originalità veramente italiana dell'edificare in alcuni altri, sulla potenza dei mezzi, sull'influenza delle circostanze, e in una parola presenta lo specchio storico delle prime cause del vero risorgimento delle arti in Italia. Così senza che ciò formi parte integrante della mia opera, rendo omaggio ben dovuto all'architettura, che pei suoi nessi inseparabili dalla scultura, particolarmente ne' primi tempi, esiger sembrava le mie osservazioni.

Divisione della storia della scultura.

Da questi tempi comincierà precisamente la parte istorica intorno la scultura sulla forma che segue. In cinque epoche ho creduto io che convenga dividere il lavoro, giacchè mi è sembrato che le vicende di quest' arte presentino cinque aspetti, cinque caratteri marcati e diversi, e che ogni altra divisione potesse essere meno propria, poichè essendo qui principalmente dell' arte tenuto ragionamento, non giova l' adottare le divisioni che potessero essere indicate o dalla politica, o dalla letteratura, ma quelle che dipendono dai caratteri del soggetto principale a cui tutto dee subordinarsi. Ad ognuna di queste diverse epoche precederà un prospetto dello stato loro politico e letterario, si presenteranno i paralelli colle precedenti, e si cercherà di far conoscere le influenze, i nessi, le affinità che avendo fra loro tutte le umane cose, fanno ora più ora meno oscillare col sistema generale anche le arti del genio. Non saprei qual più facile e chiara divisione dare a quest'opera, nè come più fortemente determinare le linee che in un'intrapresa sì grande servano a ben distinguer le parti e a presentare nitidamente le idee principali. Ognuno a prima vista conosce già da sè stesso come le cinque epoche in cui è ripartita questa storia, corrispondono ai cinque stati delle arti che io intendo di voler percorrere, e che precisamente si presentano sotto cinque diversi e successivi aspetti, risorgimento, incremento, perfezione, corruzione e stato attuale.

Cinque epoche.

La prima epoca del risorgimento abbraccia un'estensione di tempo considerabile, e ci lascia comprendere come i progressi si facciano meno rapidamente nell' età prime, e come con incredibile velocità pei preparati mezzi l'ingegno dell'uomo si eriga a voli sublimi, allorchè s'accorge di aver impennate ali tanto robuste da avere a sdegno la ristrettezza d'ogni confine. Dai pisani a Donatello io intendo di porre un' epoca determinata dello stile di quella benemerita scuola che si diffuse per tutta l' Italia spandendovi nuova luce. Da Donatello a Michelangelo, epoca dell' incremento, si vede chiaramente un secondo periodo di rapidissimo progresso nelle arti; siccome l'epoca ulteriore

della maggior perfezione, in cui fiorì il Bonarroti, par che segni il vertice degl' ingegni di allora. Una quart' epoca di corruzione scorgesi appunto di là da questo vertice nel Bernini, nel Borromino, nell' Algardi, nel Fiamingo; e contraddistinti saranno i marchj dell' epoca ultima nel secolo di Napoleone e di Canova.

Divisione di Fiorillo.

Fiorillo ha creduto di dividere in tre periodi soltanto la sua storia delle arti del disegno in Italia, portandosi da Cimabue sino a Raffaello, da Raffaello ai Caracci, e dai Caracci a Mengs. Non apparendo una ragione di questa sua divisione, resta sempre difficile a comprendersi com' egli non abbia diviso in due periodi l' epoca tra Cimabue e Raffaello, quando in Masaccio havvi un salto non meno certamente marcato di quello che osservasi tra Raffaello e i Caracci.

Volendo conoscere la vera storia dell' arte, era per me indispensabile il dipartirmi dall' epoca prima da me indicata, giacchè la luce del pianeta è talvolta più pura al suo nascere che al suo meriggio, e oggetti per noi di venerazione esser debbono i primi monumenti delle arti risorgenti, i quali presentano l' ingenua imitazione della natura, la candida e pura espressione della divozione e i moti spontanei della publica o della famigliare riconoscenza. E ben lunge dal riguardare con ingiusta critica o con fredda indifferenza questi preziosi avanzi in confronto delle sublimi opere dei Ghiberti e dei Bonarroti, debbonsi al contrario apprezzare come guide e modelli che condussero genj più grandi a fissare la gloria del loro secolo; e saremo condotti a conoscere quanto più costino i primi passi tra gl' inciampi e le spine dei secondi che movonsi per una via già resa facile e piana. E si vedrà finalmente, che maggior forza costa all' ingegno umano il comprimere i suoi voli ov' è duopo di circospezione e misura per segnare orme sicure e precise, di quello che abbandonarsi con effrenata licenza aprendo talvolta la lusinghevole via dell' errore ai men cauti. Purtroppo ci dovremo convincere, che nel miglior tempo delle arti quanto lo stile guadagnò in maestria e in energia, altrettanto perdette in verità e in purità: che l' anatomia, la composizione e le forme ostentarono con pompa soverchia tali bellezze che parevano voler smentire la natura, e cercandosi dagli artisti di elevarsi in grandezza al disopra del vero e del bello, confusero la celebrità del loro ingegno colla perfezione delle opere loro; di modo che per questa storia sarà evidente, che nell' epoca appunto la più brillante di qualche artista di troppa celebrità, si scorgono i veri motivi per cui le arti allontanandosi dall' aurea semplicità e dalla commovente verità della natura, diedero i primi passi che condurre le dovevano posteriormente verso la corruzione.

Limiti che circoscrivono quest' opera.

Si potrebbe da taluno cercare per qual cagione in questi miei libri di storia della scultura io abbia scelto di seguire costantemente i passi che l' arte

ha fatto in Italia; e quasi trascurando il resto d' Europa, salvo la Francia che ha dato artisti di qualche merito distinto in questa materia, io passi sotto silenzio gli sforzi delle altre nazioni. Ciò non avrei forse eseguito, ove mi fossi prefisso di trattare diffusamente di tutte le arti del disegno, alle quali, come da principio ho osservato, invitato mi avrebbero la Germania, le Fiandre, l'Olanda e la Spagna, gareggiando in alcune, se non in tutte, le principali parti in cui sonosi distinti i pennelli italiani. Ma io credo che mi sgravi da questo carico il riflettere, come tutto ciò che si è fatto in Italia possa realmente dirsi il frutto migliore dell' ingegno degli uomini, e come di qui sono stati chiamati in ogni età i primarj artisti che hanno lussureggiato altrove coi loro talenti, ed hanno o coll' esempio o coi precetti instituito le scuole del ben fare e svegliata ove con maggiore, ove con più lento successo, una nobile emulazione.

Ogni nazione ha diritto alla sua storia particolare in tutto ciò che la rende famosa; ma la celebrità che vien confinata nella ristretta periferia d' un paese, non è quella che può dirsi costituire la gloria dell' arte; ed io mi propongo di esporre tutto ciò che risguarda il progresso dell' arte ove ha principalmente sfoggiato, e dove si osserva un corso di vicende non interrotto, e non mai di tessere la storia di tutte e singole quelle nazioni che non possono mostrare una lunga continuazione delle conseguenze dei loro sforzi, o che sono dimorate in una specie d' infanzia perenne.

Se anch' io mi fossi prefisso, come il Fiorillo ha fatto dell' Inghilterra, di tessere dalla prima origine la storia delle arti d' ogni nazione, mi sarei dovuto diffondere in una maniera eccedente di molto il mio proponimento. Ma siccome per l' oggetto che mi sono posto dinanzi, nulla per me erano gli avanzi della religione e delle arti che si pretende rimangano degli antichi druidi, nulla le antiche sculture de' caledonii e gli obelischi di Ben-a-chin, piuttosto visioni della calda immaginazione de' bardi che utili monumenti per la storia; e siccome non mi richiamavano ad alcuna osservazione per il mio assunto gli avanzi de' monumenti romani della Gran Brettagna, distrutti o convertiti in privati edificj o in vaste abbazie, che veggonsi in tanti luoghi, troppi ad enumerare; così anche gli edificj e i monumenti che cominciaronsi ad erigere colà fino dai secoli bassi, non hanno niente più d'indigena originalità di quello ch' ebbero le produzioni del tempo di Cesare. In ogni età le arti vi furono trasportate o coltivate da antichi o moderni italiani, sia col mezzo delle legioni romane, sia nel secolo di Enrico VIII per opera degli scolari del Ghirlandajo, di Giorgione, di Raffaello. Le nazioni del nord amano e coltivano con passione questi studj, e non v' è chi pareggi forse l' amor degl' inglesi e dei tedeschi nell' illustrare gli antichi monumenti ovunque si trovino, a segno tale che gli ultimi nella ricca loro lingua hanno un vocabolo

a ciò consecrato; ma la loro mano è meno pieghevole del loro ingegno e le profonde loro teorie la vincono di molto sulle loro pratiche.

Conclusione

Tutte le riflessioni fatte sin qui mi hanno confermato nel mio proposito di scrivere la storia della scultura, divagando ben poco da quanto si è operato in Italia per non allontanarmi appunto dalla sorgente più pura onde trarre le cognizioni più esatte; e gl'imparziali scrittori degli altri paesi non vorranno lagnarsi meco per questa specie di preterizione. Ove si trattasse della storia delle scienze, delle lettere, della nautica, o dell'arte militare non saprei restringere così il mio confine; che sebben l'Italia sia stata anche in queste la prima e la maestra, si è ben anche convinta di non essere stata la sola a coltivarle con lode e con brillante successo. Mi credo da ultimo in dovere di prevenire i miei lettori, che ben poco delle altrui relazioni fidandomi, o per meglio dire non credendo di dover riportarmi a ciò che dagli altri esser possa asserito in materia d'arti o di gusto (salvo sugli oggetti il cui merito principale può risultare dalla precisione delle dimensioni), allorchè si tratta di dovere dar conto al lettore delle impressioni più genuine che destano le produzioni originali, ho preferito di tacermi sul maggior numero degli oggetti che non ho potuto vedere; e quella parte settentrionale dell'Europa che per ragioni politiche è da molti anni difficilmente accessibile, scarsa essendo di materiali pel mio edifizio, non priverà di molto sussidio l'arte e la storia se non mi propongo richiamarla ad esame.

Diminuendosi in fine anche per questa ragione il numero dei monumenti su cui discutere, si troveranno soltanto gli oggetti più importanti e che più esprimono il carattere dei tempi, senza opprimere con soverchio numero di tavole e far pompa di poco utili illustrazioni; e questo difetto, se difetto vorrà da alcuno chiamarsi questa minor copia, o questa mancanza di monumenti stranieri, avrà almeno presso i lontani posteri il valore di essere come un marchio de' tempi che produssero la mia opera, alla quale io imposi il confine che finora ebbero le altre relazioni, riserbando a' storiografi che accompagnano le militari imprese, per cui questa nostra età è tanto famosa, il dar conto dello stato preciso delle arti e dei monumenti ai quali fui inaccessibile.

LIBRO PRIMO

CONSIDERAZIONI GENERALI

CAPITOLO PRIMO

DELLE ORIGINI E DELLE CAUSE DELLE ARTI DELL' IMITAZIONE.

Cause generali.

Sembra fuor d'ogni dubbio che sia ingenita nel cuore dell'uomo una curiosità che continuamente lo muove a cercare le cause di tutti quegli effetti che nel colpire i sensi scuotono le facoltà dell'intelletto, ed a conoscere il principio e la fine di tutte le cose. Perciò non havvi mistero della natura che non indaghi, non havvi produzione e risultamento artificiale o naturale che non tenti di conoscere fino dalla sua prima sorgente. Ma nell'ordine delle cose pur troppo vi sono reconditi penetrali di sì difficile accesso che si perde la perspicacia dell' ingegno più acuto, e indarno tenta di togliere dall' oscurità la stessa origine dell'uomo e le primitive sorgenti di tante sue cognizioni. Infinite cose si ascondono pertinacemente alla più fina penetrazione, e si coprono con quel velo delle allegorie e delle favole, che non so quanto proficuo fosse per la nostra felicità il sollevare, e che senza portare un grave oltraggio alla verità rende piacevoli i sogni della nostra stessa immaginazione. D'altronde le memorie, le quali sembrano recar qualche luce nella remota antichità dei tempi, essendo per alcuni un oggetto di cieca e religiosa credenza, e per altri non presentando che oscuri enigmi ed intralciati geroglifici, non offrono una base tanto solida al ragionamento da trarne con egual forza ed evidenza un convincimento generale per tutti.

E ciò tanto più, che per quanto le difficoltà e gli ostacoli irritino i nostri desiderj, e per quanto maggiore prezzo da noi si ponga agli oggetti sui quali le scoperte fatte hanno costato uno sforzo più straordinario al nostro ingegno, pure, se ceder vorremo di buona fede confessando talvolta umiliato il nostro orgoglio dall'inutilità de' molti tentativi, bisognerà poi confessare ancora che l'intelletto ha un confine, come lo hanno la vista e l' udito.

Cause per cui nacquero le arti.

Fra le origini, la cui ricerca è al mio credere più vana e più inutile, io credo che v'abbia quella delle arti del disegno non più facile a stabilirsi di quella della parola e del canto. Il bisogno e il diletto affinarono lo ingegno dell'uomo; l'intemperie delle stagioni, la molestia degli animali nocivi insegnarono l' uso delle vesti, delle capanne, delle armi, come colla brama di piacere nacque la soavità delle modulazioni, la multiplicazione delle immagini, la venustà

degli abbigliamenti. Secondo i diversi climi prosperar dovettero più o meno queste opere dell'umana industria; e certamente non prosperò del pari la forza degl' intelletti sotto l' arsura od il ghiaccio, come sotto la temperie del nostro cielo.

Ma non unicamente per influsso del clima havvi una diversità nell'elevazione del genio inventivo dell'uomo. Tante altre circostanze particolarmente vi contribuiscono, e oltre a ciò ch' è proprio delle varie religioni e dei governi, vi si ravvisa la preponderanza che hanno molte altre cause non antivedute e fortuite.

Difatti per poco che l' uomo rifletta ad alcuno de' suoi bisogni, noi veggiamo che ben presto egli trova qualche nuovo mezzo da soddisfarli, scoperta che bene spesso debbesi al caso.

A forza di ripetere l'uso di questi mezzi gli altri uomini colsero il favore di nuove accidentali combinazioni che hanno resa più facile l'esecuzione delle prime opere e meglio soddisfatto al primo bisogno; e finalmente di combinazione in combinazione pel comunicarsi dei mezzi a seconda dell' estensione delle relazioni sociali, ne sono derivate più complete le conseguenze, e dopo qualche tempo trovaronsi i meri eventi annoverati fra le invenzioni che rendono tanto preziosa la serie dei fasti dello spirito umano.

Rapida progressione dell' ingegno umano.

La naturale costituzione dell'uomo è così fatta che la tessitura de' suoi legami sociali non può essere mai stata l'opera di un lunghissimo tempo. Sia che da un solo ceppo per lenta progression di famiglia si popolasse la terra, o vogliasi che in altro modo si propagassero gli uomini e si collegassero per amore della specie, o sia che per qualsivoglia altro principio di affinità si sviluppasse il mutuo bisogno d'un contatto fra loro, egli sarà sempre vero, che con molta rapidità debbono essersi succedute le relazioni e le connessioni degl' individui di questa nostra specie, infiniti essendone ed efficacissimi i mezzi. La storia di questi progressi vedesi ognora accompagnata da tali e tante rivoluzioni, che assolutamente impossibile diviene il parlare sensatamente sull' origine delle cognizioni umane, qualora non possa esservi accordo e piena evidenza sull'origine della spezie.

Egli è quindi in forza di tante considerazioni che sembrami affatto inutile la ricerca del principio delle arti del disegno, ricerca con cui tutti gli scrittori di queste materie incominciano ad occupare il loro lettore; e tanto più che le arti, più o meno, debbono essersi sempre coltivate ovunque sieno stati uomini riuniti con legami sociali. L'imitazione della natura si è creduta necessaria dall'arte per soddisfare al culto, ai comodi, alla vanità, alle passioni e più ancora per rendere maggiormente chiara coi segni esterni la comunicazione qualunque delle idee. Il volere cercare ove abbiano le arti avuto maggiore

incremento può bensì esser oggetto delle indagini dei dotti, come il rintracciare la precisa origine di alcuna di esse sia sempre una penosa del pari che infruttuosa ricerca.

Antichità di alcune prime sculture.

Se si parla della scultura, i greci tosto pretendono alla gloria di questa invenzione, gli egizj la contendono loro, i fenicj, gli ebrei e le altre antiche nazioni non acconsentono di essere state sì barbare da non averla conosciuta non solo, ma ancora agli altri popoli insegnata. Quando Giacobbe fuggì dal suo suocero Labano colla famiglia, Rachele aveva rubate le statue degli Dei di suo padre, e si sa che questo patriarca fece sotterrare sotto una quercia presso Sichem un grande numero d'idoletti che portavansi appesi agli orecchi (1). Mosè ch' era contemporaneo di Cecrope primo re d'Atene, ruppe le tavole quando vide il vitello d'oro inalzato dagli ebrei per idolatria, e fece poi egli stesso fondere il serpente di bronzo onde scampare il suo popolo da una mortalità. L'arca santa ci viene pomposamente descritta con molti ornamenti figurati e simbolici.

Grande antichità di alcuni popoli.

Ad antichissime date si risalirebbe con siffatte ricerche senza punto scorgere chiaramente l'origine delle cose, ed ingolferebbesi nella caligine di tempi oscurissimi. Le quattro teste, che hanno tante figure degl'idoli indiani, vengono attribuite all'emblema dei quattro libri sacri conosciuti sotto il nome di *Vedams*, e scritti per quanto supponesi 3610 anni prima dell'era nostra, cioè circa 2000 anni avanti che Mosè scrivesse il Pentateuco; e avanti per conseguenza che gl'israeliti addottassero figure o sculte, o fuse, queste erano in uso presso gl'indiani, gli sciti, e gli altri popoli primitivi. Nell'istoria dell'astronomia antica citata dal Sig. d'Hanckerville si riportano le memorie dei regni di *Fochi*, di *Oguz-Kan* e di *Gengis-Kan* siccome le più antiche, avendo il primo vissuto 120 anni avanti Oguz, che regnò 4000 anni avanti *Gengis*; e non è permesso di supporre grandezze di regno senza il soccorso delle arti. Tardi abbiamo saputo in Europa i fatti delle rimote nazioni; gli antichi Sciti sono i moderni Tartari, e nessun potente si è più accostato al dominio universale di Gengis-Kan, rimasto ignoto a noi sinchè Marco Polo non condusse a fine i suoi viaggi.

Pretesi inventori della scultura.

Chi sa quante volte, e presso quanti popoli non sarà succeduto ciò che si disse in Corinto del vasajo Dibutade Sicionio, la cui figlia delineò sulla parete l'ombra del viso dell'innamorato che da lei dovea dipartirsi, ed i contorni della cui ombra, riempiti di terra dal padre, diedero il primo profilo in basso rilievo che venne cotto nella fornace colle altre pentole?

Questo fatto sembra più riportato per attribuire all'amore l'invenzione dell'arte, onde derivarla da ciò che all'uomo è più caro, che più d'ogni altra cosa

(1) Genesi Cap. XXXV.

gli affina l'ingegno, di quello che per ascrivere realmente ad un tale principio l'origine della scultura: ed oltre a quel Reco e a quel Teodoro, (1) che in Samo ciò ritrovarono prima di Dibutade, ed oltre a quell' Eucirapo e a quell' Entigrammo condotti in italia da Demerato, chi sa quanti altri non potrebbero più giustamente venir a contesa nella stessa invenzione!

Ogni paese ove le arti erano in fiore pretendeva alla gloria del primato, nè da quanto abbiamo accennato può mai dedursi altra prova, se non ch'esse esistevano in quei paesi contemporaneamente ai pretesi inventori, dei quali il più antico non fu quegli che primo le esercitasse, ma soltanto quegli che primo le pose in esercizio nella sua patria. Due secoli avanti l'età di Dedalo si ammiravano già a Megara le statue del sepolcro di Corebo il quale fu contemporaneo di Crotopo re d'Argo che cominciò a regnare verso l'anno 1543 prima dell'era nostra, cioè 24 anni prima dell'arrivo di Cadmo, in Beozia, secondo i marmi arundelliani. Queste statue, al giudizio di Pausania (2), erano le più antiche a lui note in Grecia. I confronti delle memorie storiche mentre servono ad illustrare le verità più importanti formano eziandio il delirio di quegli antiquarj che si consolano di avere fissate epoche certe, e piantati sistemi invariabili, come in questo caso appunto l'iscrizione del citato sepolcro di Corebo, scritta in versi elegiaci, dee aver preceduto il tempo in cui poteronsi impiegare a Megara le lettere di Cadmo. E quest' antico monumento non è poi anche il solo che provi l'esistenza di un alfabeto conosciuto in Grecia avanti il tempo in cui pretendesi che i fenicj vi trasportassero il loro.

Antichità Etrusche

Si cerca l'origine delle arti nella Grecia quasicchè per essere stata questa la maestra delle moderne nazioni debbasi anche dirla inventrice; il che è ben diversa cosa. Ma non v'è bisogno di far risalire il lettore col Guarnacci, nel proposito delle arti e delle scienze etrusche, alla barbarie de'popoli della Grecia al tempo della guerra di Troja, per poi seco pretendere che dagl'italiani le ricevessero, come egli debolmente sostiene, allorquando i pelasghi tirreni tornarono in Grecia e la trovarono disabitata, (il che tutt'al più non sarebbe che una restituzione di quanto s'era prima di allora dai lidii già ricevuto in Italia, o veramente l'effetto di un commercio di cognizioni, come sempre accade fra le popolazioni che si mettono in contatto); e non v'è bisogno di fare una discussione, che dopo gli scritti di un Lanzi pare che sembrerebbe superflua. Riflettasi a quante varie costumanze avevano già i greci ricevute che derivavano tutte da popoli anteriori, e si conoscerà agevolmente come stia nell'indole delle cose, che coi costumi religiosi e civili si propaghino le arti e le scienze le quali mutuamente si prestano al decoro della regia e del tempio, ed ai

(1) Plinio lib. 35. C. 12.
(2) Pausania lib. I. Cap. XIV.

comodi ed ai bisogni della vita. Anteriori bensì ai romani abbiamo le insigni produzioni greco-italiane che nella bassa Italia e nella magna Grecia assicurano come non può tralignare il gusto delle arti trasportate nel nostro suolo, mentre anche nelle città dell'Etruria, con un carattere più proprio della parte più settentrionale, i popoli dell'Italia superiore non la cedevano ai siculi ed ai tirreni; e precisamente di essa intende parlare Plinio, ove dopo d'aver rammemorate le pitture di Ardea e di Lanuvio parla di Demerato e degli altri che dall'Italia portarono l'arte della plastica (1), e le preziose officine dei vasellami aretini sì cari a Porsenna, de'quali cantò Marziale

,, *Arretina nimis ne spernas vasa monemus*
,, *Dives erat tuscis Porsena fictilibus.*

Le cose sinora espresse possono palesare qual buon diritto resti all'Italia per contendere i germi primitivi di molto sapere a tante altre cospicue nazioni del mondo, e provar possono, che sebbene non convenga arrogarci l'esclusiva pretesa di esser d'ogni arte inventori, pure dagli avanzi colossali che veggonsi ancora delle opere dei primi popoli, e particolarmente di quelle che piace ad alcuni di chiamar ciclopee, risulta patentemente, che le arti lunge dall'essere fra noi anche in rimoti tempi bambine hanno giganteggiato dalle eminenti cime di Volterra, di Cortona, di Chiusi sul resto delle meno colte parti del mondo.

È però cosa ben singolare, che gli uomini internandosi con le loro ricerche nella caligine delle antichità, e nel tenebroso silenzio delle memorie storiche, pretendano di ravvisare l'origine delle invenzioni delle cose, ove appena apparisce un barlume di luce, quasicchè pel difetto di non poter scorgere più oltre, non sia ragionevole il credere che esistessero monumenti anteriori alle memorie che ci vengono tramandate. L'assegnare per origine delle arti e delle scienze che onorano la specie umana unicamente quel tempo oltre cui non ci è dato di vedere per la sua antichità e per la mancanza di tradizioni, è un vero insulto che si fa alla mente dell'uomo; e non so perchè si voglia così facilmente supporre, che al di là delle età alle quali si può risalire, la umana mente fosse meno atta a poter produrre cose degne dei posteri, quando questa non era costituita di diversi elementi, e i primi uomini doveano sentire ingenite in loro le stesse passioni, e provare una quantità di quei medesimi bisogni che rendono ora così attivo l'ingegno nostro. Oltre a ciò non abbiamo alcun argomento per credere che la nostra specie nella sua origine fosse avvilita da un torpore che inabile la rendesse ad alcun tentativo felice, e quindi non dissimile inutilità io trovo nella ricerca della prima statua, della prima pittura, del primo istrumento, della prima arme offensiva, del primo alfabeto; che forse più o meno rozzamente queste cose ebbero vita coi primi palpiti del cuore

Bisogni e provvedimenti generali.

(1) Plinio lib. 35. C. XII.

umano, e col primo moversi di questa nostra macchina animale, non meno perfetta allora che adesso; ed il pretendere di poter assegnare con precisione i principj alle cose sull'incertezza del principio dell'uomo e delle rivoluzioni del globo, è un voler proprio attribuire alla schiatta degli animali ragionevoli uno sviluppo assai lento ed un'organizzazione difettosa, quasicchè avesse bisogno d'un meccanico progresso per arrivare a un tal punto, e quasicchè l'umana generazione fosse vissuta per lunga età intorpidita sul globo covando le prove del suo ingegno, e rannicchiandosi nell'inettitudine e nel sonno delle crisalidi.

Se dunque le passioni degli uomini si sono sviluppate colla loro essenza medesima, e se lo scoppio loro si è reso più impetuoso a misura che si sono posti fra loro in contatto sociale, egli è evidente che le arti atte a porger solletico a tutte queste affezioni violenti dell'anima non possono avere avuto un'origine tanto posteriore alla loro esistenza, e saranno accorse con più o meno efficacia ad apprestare ogni ajuto, per servire a'bisogni e per lenire tutti i mali della vita colla benefica loro influenza.

Mura di Tebe.

Se le antichissime mura di Tebe trovansi costrutte con fragmenti di edificj che avevano esistito tanto tempo prima, fra quali sonosi trovati avanzi d'intonachi dipinti e resti di scultura la cui remotissima data rimane incerta e sepolta nella caligine dei tempi e abbandonata all'arbitrio delle congetture, chi potrà più parlare di epoche determinate per il cominciare delle arti? I fragmenti di Tebe furono riscontrati da molti viaggiatori, che in cerca dei colossi di Memnone si sono portati a venerare quei resti grandiosi di tanta antichità, che restano ancora a guisa di muti e impassibili testimonj di tutte le vicende del globo, quasi concentrando nel loro seno i segreti del tempo decorso e gli enigmi dell'avvenire; e gli stessi fragmenti dovrebbero condurre gli antiquari a rinunciare di buona voglia alle determinazioni di tali o tali epoche, giacchè tanto rimane tuttavia e per loro pascolo e nostra istruzione da investigarsi sulla perfezione, sulla decadenza, e sulle vicende che le arti hanno subito pel volgere di secoli innumerevoli.

Ambizione dei Greci.

Insaziabili di lode e ambiziosi di ogni genere di gloria, i greci pretesero d'avere anticamente dominato dovunque, e le conquiste de' loro eroi o non ebber confine, ovvero ebber quello del mondo: fra loro nacquer gli dei, e le arti più necessarie, le leggi più saggie furono indigene nel loro paese; ma poco sono su questo punto attendibili le orgogliose pretese delle nazioni, ed i greci furono forse rispetto agli antichi popoli dell'Asia ciò che noi siamo rispetto a loro. Come i moderni vantano scoperte la cui origine si trova nei libri greci, così i greci potrebbero essersi attribuite altre volte cognizioni che stavano già registrate negli antichi libri e nelle tradizioni dell'Asia. Il periodo dei XIX anni che concilia il movimento del sole con quello della luna chiamato *aureo numero* (per dire una cosa soltanto e ommetterne altre mille)

fu bensì comunicato ai greci da Metone 432 anni avanti l'era nostra, ma questo ciclo non fu trovato da lui. Gl' iperborei già celebravano il ritorno di questo periodo tanto tempo prima, ed era altresì conosciuto da lunghissime età dai cinesi, dagl' indiani, dai caldei, in fine da tutta l'Asia orientale; e la scoperta d'un ciclo il più esatto, il più breve e il più comodo di tutti quelli che potevansi immaginare per conciliare i movimenti dei due gran pianeti, non suppone egli una tal sequela di osservazioni duranti molti periodi e la invenzione delle arti, delle lettere e particolarmente della scrittura, senza di cui nulla sarebbe passato alla posterità?

Viaggiatori e scoperte

Anche gli ultimi eruditi inglesi che nel decimottavo secolo hanno portate le loro conquiste nell'estrema Asia, hanno saputo rivelare al mondo così prischi monumenti delle cognizioni umane da capovolgere il sistema dei dotti che gli hanno preceduti. Sepper eglino pervenire a ciò che inutilmente i varj sovrani del Mogol avevano fino allora tentato con ogni mezzo di terrore e di corruzione, e fortunate riuscirono le scoperte del governatore Hastings, al quale i bramini dell' India aprirono i loro libri sacri. Il dotto cav. Jones presidente della società di Bengala vi riconobbe tutta la mitologìa dei greci e la più parte delle loro favole scritte almeno dieci secoli innanzi la fondazione degli stati della Grecia. Egli ha inoltre riconosciute le prove dell' esistenza di un antico impero d'Iran o di Persia molto anteriore a quello degli assiri e dal quale gli egizj, i chinesi e gl' indiani stessi traggono la loro origine, ed ha trovata nella lingua del zend dei persiani e nello sanscrit degl' indiani (il quale non è altro che un semplice dialetto del primo) la radice della più gran parte delle lingue europee. Mentre un inglese 4000 leghe lontano dalla sua patria apriva in tal modo un nuovo campo alle più curiose e importanti scoperte, segnando per così dire gli scogli che s' incontrano in voler fissare l'origine delle cose, un altro inglese stava meditando nel cuore degli stati di Russia le numerose affinità che vi sono tra le usanze, i costumi, i pregiudizj de' paesani russi e quelli dei popoli dell' antica Grecia. E siccome questi popoli sono separati da troppa distanza per poter attribuire simili contatti di costumanze alle sole relazioni commerciali, così ciò proverebbe piuttosto un' antica religione comune, giacchè la traccia pare travvedersi dai monumenti; nè sarebbe strano il conchiudere, che questi popoli uscirono da una sola famiglia, la cui culla non dee cercarsi nè in Grecia, nè al nord dell' Europa, ma fra le nazioni che portarono le loro instituzioni all' estremità dell' Asia e a tutta la terra conosciuta dagli antichi. Il dottor Guthrie ha pubblicato sulla rassomiglianza di questi costumi un' opera importante divisa in 5 dissertazioni, di cui si possono vedere gli estratti nella *Bibliothéque Britannique* (1).

(1) Tom. I. Art. Antiquités.

Ora chi vi sarà che possa più dedurre tranquillamente alcuna conseguenza sulle origini delle cose, se appena fissatasi la base su cui fondare un ragionamento, veggiamo che possono accadere tali eventualità e verificarsi tali scoperte da far crollare il nostro edificio come se fosse una chimera, e da spostare di migliaja d'anni il punto delle nostre induzioni? Se le arti sono state sì grandi in Grecia e in Roma ai tempi di Pericle e di Augusto, e se verso il mille erano già piombate in quell'enorme decadimento che ognuno sa, per quale ragione non possono esservi state altre funeste o felici alternative e rivoluzioni sulla terra per cui gli uomini abbiano in età remote, al di là dei monumenti e delle memorie che restano, prodotte opere degne de' nostri tempi migliori? Se le rozze produzioni debbono servire per autenticare l'infanzia dei tempi, e chi vi sarebbe che non attribuisse l'origine della scultura ai tempi barbari che intorno al mille erano fertili di opere talmente agresti da lasciar dubitare, se gli uomini della nostra specie avessero potuto prima di quelle fare alcuna cosa migliore, e da far direi quasi sospettare che le sculture e le pitture che rimanevano della Grecia e di Roma fossero il lavoro d'un' altra specie di viventi?

Opera di d'Hanckerville.

Comparve alla luce in Londra nel 1785 un'opera intitolata: *Récherches sur l'origine, l'ésprit et les progrès des arts de la Grece, sur leur connexion avec les arts et la religion des plus anciens peuples connus, sur les monumens antiques de l'Inde, de la Perse, du reste de l'Asie, de l'Europe et de l'Egypte*. Quest'opera, annunciata sotto un aspetto sì vasto e con un titolo così importante, fu scritta dal Sig. d'Hanckerville, e ne furono publicati i due primi volumi in gran quarto, ma sdegnato l'autore per qualche censura dei giornalisti mise a luce un terzo volume di supplemento, con cui rispose alle loro critiche diffusamente, nè più altro si vide di questo suo curioso lavoro; anzi si resero di una rarità sì estrema que' due primi volumi che furono da pochi veduti, ed un estratto erami stato comunicato dal cortese mio amico Signore d'Agincourt prima che un evento più fortunato me li facesse pervenir nelle mani. Il dottissimo d'Hanckerville prese con tale ampiezza e tal fiume di erudizione a trattare il suo argomento, che i due tomi publicati contengono materie preliminari al soggetto piuttosto che la risoluzione del tema propostosi. Sono essi tomi pienissimi di note, che come altrettante dissertazioni formano un corredo di preziose notizie; e quantunque in quest'opera con singolar maniera di vedere l'autore faccia eccessiva pompa di sottilissimo ingegno, pure s'incontra tale copia di utili osservazioni che ci fanno essere grati alla fatica di un uomo di tanta erudizione, le cui conghietture sono molto meno strane a ben meditarle di quello ch'è sembrato ad altri valenti eruditi, il sistema de'quali potrebbe restare forse capovolto e distrutto da quanto di nuovo il d'Hanckerville ha prodotto. Dopo di avere lasciato

travvedere con rispettosa incertezza alcuni miei dubbj sull'antichità di tante origini, credo di far cosa a'miei lettori grata, e che non molto dal nostro argomento li allontani se presento ora loro un'idea di un'opera sì singolare, giacchè, come ho accennato, la scarsezza degli esemplari mette fuori di stato da poter soddisfare la curiosità che potrebbe produrre una sola citazione superfiziale.

Comincia l'autore l'opera sua con alcune ricerche sulla moneta, osservando che le medaglie sono i monumenti più utili ed importanti, siccome quelli che portano l'impronta di epoche certe. Trova in esse l'uso di tutti gli emblemi di cui gli uomini dopo la loro origine si sono serviti per conservare le memorie dei fatti, quelle del loro autore, dei loro benefattori, de'loro legislatori, de' loro dei, in una parola di tutti i segni de'loro culti diversi, come di tutto ciò che li costituisce; e dall'uniformità e diversità di queste immagini ricava la cognizione delle diverse religioni nelle varie parti del mondo. In mezzo a questo spazio di pomposa e sottile erudizione divagando alcun poco dal suo scopo, trova come l'arte del disegno, dell'intaglio, della scultura hanno dovuto alla forma di questi emblemi la loro esistenza e i loro progressi. Singolare è il suo affidarsi in proposito di quest'origine alle conghietture sulla nascita e sulle popolazioni degli uomini tolte dalle lettere sull' Atlantide di Bailly (che però non cita), e sull'ipotesi della terra raffreddata di Mons. Buffon, trasportando la sede dei primi uomini all'escire dell'arca nelle parti settentrionali, come le prime raffreddate.

Dottamente progredisce colla sua fatica, ma con più sottigliezza che evidenza, tentando di provare che lo spirito delle arti emanò da queste forme, da questi emblemi, da queste cose misteriose in modo caratteristico e bastevole per stabilirne l' origine. Le sue ricerche si avanzano poi meno metafisicamente sull' istoria delle medaglie e del modo con cui ci sono pervenute, estendendosi in curiose e profonde ricerche sui popoli e sulle tombe, non senza preziose digressioni e note sui caratteri, sulle lettere, sugli alfabeti e loro origini, conformità ed alterazioni successive.

Quegli emblemi antichi di religione che sono universalmente più sparsi attestano più d' ogni cosa la comunicazione delle idee e delle arti. Il serpente diviene un soggetto di acute ricerche. A Cadice nel gabinetto del March. Tirry il d'Hanckerville disegnò alcuni serpi di bronzo lunghi circa 3 piedi, uno de' quali aveva le squamme smaltate di bleu: furono trovati sotterra a qualche distanza dal faro nel regno d'Algarve, e riporta la notizia che il Sig. Carbonel professore dell'accademia delle guardie di marina a Cadice ne aveva veduto di assai più grandi in pietra, scoperti unitamente a vasi di bronzo e ad iscrizioni celtibere fra le ruine d'una città i cui avanzi si riconobbero per la prima volta nel 1775. D'Hanckerville c' insegna essere stato l'emblema

del serpente sacro agl' indiani; che l'adorarono gli sciti ed i celti, che esisteva ultimamente il suo culto a Traki in Lituania e che fu quello degli abitatori della Samogizia e della Prussia, paesi anticamente occupati dai sciti, e poi desume il culto degli ebrei pe' serafini dal serpente *Seraf* elevato nel deserto come segno di salute, e in conclusione lo pone come un emblema di genio divino o di una potenza intermedia tra l'uomo e la divinità, che fu adorato da tutte le nazioni. Non manca di ravvisare la prima forma obeliscale della moneta introdotta in Grecia da Erittonio, ma la rimarca ancora fra i giapponesi e i chinesi, e secondo un' antica tradizione, dice, la moneta essere stata inventata da uno scita chiamato Indo; e siccome i cinesi e i giapponesi sono sciti d'origine, e i primi abitatori della Grecia ebbero una stessa derivazione; e siccome veggonsi ora presso i tartari e gl' indiani monete coniate d'ogni diversa forma poligona, come le greche avanti Fedone d'Argo, il primo ad introdurre monete coniate, così da tutto questo a forza di conghietture l'autore ricerca in fondo all' Asia l' uso e la forma primitiva d' ogni moneta nella Grecia.

L' uniformità di molte idee teologiche, di molte espressioni e di tanti emblemi usati egualmente da' greci, come da' tartari e dagl' indiani confermano le induzioni di questo autore; e risalendo prima dei tempi di Dedalo in Grecia, vi trova egli statue a piu corpi, a più teste, a più braccia, come quelle che si adorano nella Tartaria, nel Giappone, nell' India e nella China. Lo spirito delle arti in Grecia fu per lungo tempo lo stesso di quello delle arti nel resto dell' Asia, e furono eguali motivi e principj uniformi che impressero sulle monete la traccia delle prime osservazioni, dietro alle quali scorge i marchj primitivi del pari sulle monete indiane che sulle greche. La religione, la filosofia, le scienze, le arti dei greci vennero loro d' Oriente; l' uso dei colori stessi sopra un piano nella pittura, siccome si praticò in Grecia, esiste ancora per tutta l' Asia; la scultura vi multiplica ancora le membra delle figure, ne cangia le parti, e unisce assieme quelle che appartengono a diverse nature, il che videsi usato altre volte nelle chimere degli scultori greci.

I popoli dell' Oriente inventori di questi metodi strani li conservano ancora, mentre la loro strana immaginazione col renderli capaci d'inventar tutto, toglie la perfezione delle loro stesse invenzioni. Sempre al di là del modello la stessa natura non può rattenerli, e la loro vanità e la loro indolenza fanno risguardare l'opera delle loro mani come regola infallibile di ciò che dovevano far sempre; ma i greci più atti a penetrare nello spirito delle cose, con un' immaginazione più regolata ebbero un senso più giusto ed organi più facilmente irritabili da tutto ciò che non è bello, come più sensibili per tutto ciò che ha diritto di piacere. Attese tali prerogative, in Grecia furono perfezionate le scoperte degli orientali, ed i cangiamenti che vi si fecero si attirarono la fama della invenzione.

Molto ingegnoso e singolare è il dialogo introdotto da d' Hanckerville in una nota del supplemento sull'antichità delle religioni e de' monumenti fra un europeo, un indiano e un chinese. Trova da principio tutta l'affinità colla genesi nelle pagodi indiane, ove veggonsi l'uomo e la donna laterali all'albero del frutto vietato; poi sul libro delle ricerche fa che l' uomo tenga un discorso all'europeo intorno a due emblemi il cui senso s'ignora tanto a Pechino che a Benares, e sono il *lu l'adyssechen* o serpente, ed il bue o il darmadecio; e qui parla delle varie idee sull'essere supremo e della origine di molte favole. Il dialogo è fondato sulle superstizioni, ma vengono poi in iscena un altro chinese e un altro indiano di più buon senso dei primi, che hanno conosciuto le nostre storie e frequentato quegli europei il cui viaggio non aveva per iscopo speculazioni commerciali, ma la cognizione degli uomini e delle cose, e sentendo la conversazione fra i due precedenti, la curiosità viene portata dal libro delle ricerche a fissarsi sulle arti e sopra ciò che viene detto dei monumenti loro, i quali quanto più vengono considerati, tanto più dimostrano l' esistenza delle indicate relazioni. L' indiano rifflettendo intorno a quanto ha veduto ed ha letto riconosce, che invariabile nelle sue abitudini, contento del suo stato, non ha mai lasciato il suo paese, e che i suoi padri, beati della fertilità delle loro contrade, non hanno mai abbandonata la loro terra per cercare altrove un'esistenza diversa, sicchè non presero in alcun modo da altri popoli quella dottrina la cui antichità s'indaga attualmente. D'altronde gli ebrei, depositarj di quel libro in cui trovasi questa dottrina, non ricevettero gli emblemi del bue e del serpente allorchè si stabilì il loro leggislatore, e non poterono per conseguenza comunicarli agl' indiani o ad altre nazioni ove non furono. Da chi dunque questi emblemi furono trasportati ai chinesi e agl' indiani? Questa è ragionevol quistione, dice d'Hanckerville, e per iscioglierla bisogna risalire alla storia de' popoli che abbraccia, mostrare che ne esiste un terzo che doveva conoscere come gli ebrei quell'antica teologia, e che per le sue relazioni e vicinanza all'India e alla China potè loro comunicare i suoi emblemi religiosi: bisogna riportarne ragioni che senza contraddire a' libri degli ebrei trovino conferma in quelli degli antichi indiani e de' cinesi attuali. E quindi l'europeo aprendo la genesi fa nuovi paralelli col chinese sui primi uomini, sul diluvio, sugli emblemi religiosi, sulle prime produzioni, sull'astronomia, sui caratteri e segni, dalle quali osservazioni deduce l' origine de' popoli delle religioni e dei costumi da un popolo anteriore più forte, in fine dagli sciti; e parlando delle cognizioni antichissime di questi il chinese conviene, che i libri degli sciti erano più antichi dei suoi, e che stava in essi la spiegazione di ciò che manca a quelli del suo paese, e il principio stesso della religione antica di quel vastissimo impero.

V'ha nell'India, come alla China, una figura che chiamasi *Niniso* i cui tratti

dissomiglianti da quelli de'chinesi e degl'indiani mostrano d' essere di origine straniera agli uni e agli altri. Tutte le figure delle pagodi di *Ambola* e *d'Elefanta*, avendo una somiglianza decisa a quelle degl' indiani presenti, sono state fatte senza dubbio in un tempo in cui gli abitanti dell' India somigliavano a quelli d'oggidì, ma non è così nella pagode di *Canara*. Un viaggiatore inglese ha fatte su questa molte dotte osservazioni ed al suo ingresso restò assai sorpreso dalla differenza del carattere delle figure che vide col carattere delle figure della razza presente degl' indiani. Gli uomini al tempo in cui furono fatte queste sculture erano più robusti, e i loro muscoli più esercitati facevanli sembrar più forti che non sono attualmente nell' Indie. La differenza dei costumi d' una nazione ammollita dalle delizie del clima potrebbe aver prodotto dei cangiamenti, ma si sono osservati nel loro volto largo e piano, nel loro naso schiacciato, ne'loro labbri, il cui inferiore è di enorme grossezza, e in fine nell'insieme del loro viso quei tratti che danno loro un'aria triste ed ottusa, assai diversa da quella spiritosa e animata che caratterizza e ravviva gli abitatori dell' Indostan. Tutti questi caratteri sono quelli dell' antica figura conservata nell'India ove tali delineamenti sono divenuti estranei. Il modello avrebbe potuto esservi stato trasportato d'altrove, ma i bassi rilievi della pagode di Canara scolpiti nella roccia stessa, non sono giammai stati staccati e sono stati lavorati nel luogo medesimo ove si veggono attualmente; e siccome sono un'opera immensa, suppongono l' industria di più secoli e gli sforzi d'una nazione intera costantemente impiegata nella loro esecuzione. Finalmente le arti di un popolo che si è effigiato da sè stesso e che da remoti tempi abita questa contrada, manifestano in questi delineamenti quelli che i tartari mantengono derivanti dagli sciti loro antenati.

La grande antichità di questi avanzi mostra che la fisonomia non è cangiata nella Tartarìa, ma fa vedere altresì che ha sofferto gran cangiamenti nell' India dopo che divennero *indo-sciti* i loro discendenti, e che presero costumi totalmente opposti a quelli de' loro antichi, adottando differenti modi di vita. Negli avanzi medesimi si hanno prove non dubbie di uno stabilimento de' sciti nell' India verso un' epoca certamente anteriore a quelle in cui furono eretti tutti gli altri monumenti di questa nazione. Gli sciti vi eseguirono grandi imprese, il cui ardimento incredibile sbalordisce a segno da attribuirle alla forza degl'immortali. Portano effettivamente l'impronta del carattere di quella nazione nel cui paese trovansi le prime scoperte dell'astronomìa e l'origine del dotto metodo del calcolo di cui si servono gl' indiani al presente senza conoscerne il principio. Da questa nazione sola, il cui autore rimonta al tempo del diluvio, può datarsi il periodo di 6000 anni, e le prove delle sue arti nel conservare i tratti delle figure e degli abitatori sì differenti dagli attuali, fanno conoscere e gli autori e la famiglia originaria

de' moderni discendenti, e quanto quel clima influisca sullo spirito come sul corpo della posterità.

Carattere di questo Autore e singolare suo modo di vedere

Tutta questa lunga, piacevole e ingegnosa serie di discussioni e di osservazioni forma il principio dell' opera che ha visto può dirsi soltanto furtivamente la luce, e che ho cercato per la sua singolarità di raccorre possibilmente in queste poche pagine. Quella specie di moda che l' autore parve voler cercar d' introdurre col derivare l' origine di ogni cognizione dalla fredda Scizia, non ha tanta irragionevolezza come ne hanno molte di quelle scoperte e induzioni che per essersi cercato di ridurre a sistema, si sono registrate piuttosto tra i deliri dell' immaginazione che tra i sacri depositi della storia e della ragione.

S' incontrano gravissime difficoltà nell' adottare nuove opinioni su certi punti d' istoria quand' anche se ne desuma argomento dagli autori più gravi, i quali debbonsi confrontar diligentemente tra loro e contraddirli anche imparzialmente ove occorra. E nel riportarsi a quegli autori che come il Sig. d' Hanckerville aprendo l' adito a sistemi straordinarj non citano sempre le sorgenti da cui hanno tratte le loro induzioni, bisogna guardarsi le spalle dalla severità inesorabile della critica. Il d' Hanckerville pieno di mezzi straordinarj per forza d' ingegno e per tesoro di erudizione, non manca una sol volta di apporre una spiegazione a qualunque oggetto gli si presenti, e gli sembra di leggere chiaro nel senso mistico di qualunque teogonìa e nell' oscuro significato di tutte le allegorìe. Ogni qual volta accade a quest' ingegnoso autore di porre a confronto l' esistenza d' un simbolo religioso presso ai popoli della Scizia, della Persia, del Giappone, della China e presso quei della Grecia, non lascia con raffinata industria di riconoscervi una comune origine di culto e di adorazione dei medesimi segni, quasi che se le nostre città (ove si conservano depositi di monumenti di tutte le religioni del mondo e prodotti delle arti di tutti i secoli e di tutte le nazioni) rimanessero per una di quelle vicende che furono comuni a tante altre, sepolte, e poi dopo lunga età discoperte, come le ercolanensi, si dovesse supporre aver noi adottato il culto del bove, del serpente ec. Sembrerebbe ch' egli supponesse che presso gli antichi popoli, come presso i moderni, non potessero essere stato oggetto di curiosità le memorie o i monumenti delle nazioni anteriori, o per immensità di luogo disgiunte; e difatti volendo egli illustrare la statuetta di un preteso dio Pane, trovata negli scavi di Pompeja l' anno 1748, e che più rassomiglia ad un idoletto giapponese che a qualunque altro greco avanzo, vi trova piuttosto la derivazione del culto che quella del monumento, e vi riconosce tutti i caratteri del dio Pane degli sciti. Questa statuetta, seguendo l' illustratore, ha lunghi mustacchi proprj di quella nazione, e non degli egizj e dei greci che non gli usarono: le sue cosce sono così rialzate

che col mento quasi appoggia sulle ginocchia, e le sue gambe sono ripiegate lungo il femore, e da questo raccorciamento a guisa di una rana si deduce che il dio, così concentrato, esprime essere il *centro* di tutto, e la forza costitutrice l'*essenza* delle cose materiali. Se Pane, o alcuno di questi idoli ritrovasi rappresentato con *grosso ventre* come un idropico, non attribuisce questa specie di difetto a quel carattere di floscezza senile che l'artista abbia voluto dargli, come ai Sileni, ma dice che ciò dimostra *contener tutto, e che tutto è in lui; che nel suo seno tiene tutto l'universo, e tutte le vite prima che esistano e si sviluppino nell'ordine delle cose create*. Se la statuetta è *nera*, ella dinota che *la creazione accadde in tempo di notte*; se *assisa*, dimostra che *esiste la divinità per se stessa*; in somma tutto ha un profondo significato, non è permesso di dubitare, tutto si riporta alla teologia antica, nulla si dà al caso, nulla alla dottrina o all'ignoranza dell'artefice che l'ha scolpita, e quest'istessa troppo ingegnosa e strana maniera d'interpretare non solo è da esso usata nelle cose d'incerto e dubbio significato, ma in tutto il resto, talchè della propria autorità fece nascer sospetto per un abuso il più pericoloso che dell'ingegno far mai si possa, fin dove le cose semplicemente o accidentalmente variate tra loro non presentano alcun soggetto a spiegazione o a commento. Basti il sapere, che fra le spiegazioni da lui date a ciò che Raffaello ha inteso di esprimere nelle sue pitture delle stanze vaticane, scrivendo egli sulla natura diversa con cui erano panneggiate le muse nel Parnaso, pretese di trovar una ragione per cui Urania appariva vestita d'un drappo più consistente, e non esitò di attribuire a Raffaello la dabbenaggine di avere così vestita Urania, la divina celeste Urania, acciò che patisse meno freddo nell'osservare gli astri in tempo di notte.

Antichi depositi e raccolte di monumenti

Ma ritornando a parlare dei monumenti, e particolarmente di quei ricchi depositi che greci e romani radunarono di varj preziosi oggetti anteriori ai loro tempi, e l'esistenza dei quali non è men chiara di quella dei musei e delle dattilioteche moderne, non può estendersi questa nostra certezza all'esistenza di raccolte di medaglie e monete. Gli ammassi trovati in diversi tempi e in diversi luoghi tutt'al più indicano tesori sepolti in tempo di guerre e di rivoluzioni, e non presentano se non che monete del tempo all'incirca in cui furono sepolte, e presso che tutte della medesima specie. Tale può dirsi il tesoro trovato da Erode Attico, che alcuni pretendono essere il frutto della crudeltà e dei saccheggi di Atenione, il quale s'impadronì del governo di Atene mentre durava la guerra di Mitridate coi romani, e siccome venne a morte quando Silla s'impadronì della città, così forse allora perirono con esso lui coloro che sapevano il luogo ov'erano i ripostigli pieni di tanti immensi tesori, e ciò durò fino a tanto che una miglior ventura ne rese liberale possessore Erode Attico. Molti altri depositi di monete preziose sonosi trovati anche in tempi

da noi non lontani, ed uno fra gli altri nel XV secolo vicino a Modena di sessantamille medaglie, quasi tutte dei tempi di Ottone e di Vitellio, il che fece supporre che fosse una cassa militare sepolta dopo la battaglia di Bedriac in cui l'armata di Ottone fu disfatta. Nel 1759 presso l'antica Laodicea, verso il 1760 nelle vicinanze di Brest, e in cento altri luoghi furono trovati simili depositi; e recentemente un tesoro si è trovato vicino a Bologna nella villa Belloni in un grandissimo vaso di metallo, ripieno di monete consolari e di molte verghe d'oro; scoperte tutte atte a confermare nelle supposte ragioni per le quali dovettero essere sepolti. Non così può dirsi d'ogni altro genere di preziose raccolte che sappiamo essere state chiamate fino dal tempo di Strabone *Pinacoteche*. I ritratti di principi, di guerrieri e di uomini di stato fornivano le antiche gallerie e gli appartamenti; risguardavansi come oggetti essenziali nelle case dei signori i ritratti dei filosofi, dei letterati e degli artisti, ornamento il più prezioso delle biblioteche. Plinio ricorda la ricchezza di tali raccolte in Pergamo e in Alessandria, e Svetonio rammenta quelle di Augusto e di Pollione. Vespasiano fece erigere una stupenda gallerìa nel tempio della Pace con statue e quadri tolti alla Grecia da Nerone, che poi rimase preda del fuoco nel 191 sotto il regno di Comodo con danno immenso delle arti e delle lettere. Sappiamo altresì che Pompeo consecrò la dattilioteca di Mitridate in Campidoglio, che Giulio Cesare pose nel tempio di Venere, da cui voleva discendere, sei tavolette ripiene di gemme antiche incise; che Marcello ne ripose parimente una nel tempio di Giove Palatino (1), e finalmente ci restano tuttavia le leggi che prescrivevano alcune norme su quelle proprietà che conservate fino al tempo di Giustiniano chiamavansi *Dattilioteche*. (2)

Una grande quantità di monumenti come di medaglie, monete e vasi di terra dipinti erano già divenuti rari negli ultimi secoli della Grecia, anzi erano caduti i vasi in disuso e le monete poste fuori di corso; ed il gran numero che dopo molto tempo ha circolato di questi resti dissotterrati dall'avidità dei curiosi deriva dalla grande quantità di sepolcri che la religione e la superstizione degli antichi serbava intangibili e che sonosi di poi senza alcun riguardo violati. Difatti, quand'anche volesse supporsi che nelle città d'Ercolano, di Stabbia e di Pompeja gli abitanti avessero potuto sottrarre gli effetti preziosi colla vita (la quale quasi tutti, all'eccezione di pochissimi, misero in salvo stante lo scarso numero di scheletri che trovansi negli scavi), null'ostante si sarebbero almeno trovati i vasi figulini di cui erano abbondanti le officine della Campania; ma questi convien credere che non fossero forse più in uso, giacchè tutti quelli

(1) Plin. lib. XXXVII. Cap. V.
(2) Digest. de Legat. 3. 52. Sect. VIII.

che arricchiscono le moderne raccolte nolane si rinvennero negli scavi de' sepolcri, ma non in quelli delle indicate città.

Monete e Medaglie antiche sepolte

La costumanza presso le antiche nazioni di seppellire con qualche moneta o qualche anello i loro defunti, gelosamente osservata e continuata senza interruzione per una serie di tante generazioni, ci farà comprendere facilmente quale sia la massa enorme di moneta sottratta alla circolazione, e come per le rivoluzioni che portano le acque sulla superficie del globo siensi trovate e si continuino a trovare tante medaglie e tante antiche pietre incise, quasi che miniera inesausta ne fosse la terra che hanno abitata e passeggiata i greci, i romani e le nazioni loro alleate. Non eravi alcuno che si credesse dispensato dal tributo dell'obulo a Caronte, e in Grecia l'uso di porre monete nei sepolcri incomincia dai tempi di Orfeo, quattro secoli prima che Fidone d'Argo battesse le prime monete d'oro e di argento (1). Questa usanza non essendosi mai lasciata, di leggieri si spiega come una tanta quantità d'antiche monete d'alto rilievo siasi conservata senza che restino punto logorate nella loro superficie da alcuna sorta di stropicciamento. Si rifletta inoltre, che per un tale oggetto di pietà è chiaro che sempre si sarà scelta una moneta nuova di zecca, e la meno consunta dalla circolazione che trovar si potesse, essendo in uso, principalmente dai ricchi, di seppellire coi loro più cari in proporzione del loro censo molte e preziose monete. Per grande che sembri, com' è di fatto, il numero delle monete sepolte, pure non è impossibile un calcolo approssimativo, partendo dalla giusta base che offre il numero delle popolazioni. Se si vogliono unire insieme tutte le città della Grecia propriamente detta, dell'Epiro, della Macedonia, della Tracia, della Magna Grecia, della Sicilia, di quella porzione d'Africa e di Egitto, d'Asia minore e della Colchide sino al Ponto Eusino che o apparteneva alla Grecia o aveva adottato i costumi dei greci, secondo il calcolo dei più moderati, la popolazione ascendeva a 30 milioni circa di abitanti. Si riputava dagli antichi che le generazioni (prendendo una media proporzione) si rinnovassero tre volte in un secolo, vale a dire, che ogni 100 anni morissero 90 milioni d'uomini, ai quali dando sepoltura si sotterrava con essi una o piu monete, secondo il loro stato. Dal tempo di Fidone d'Argo finò a Costantino, epoca in cui pare che i sacerdoti cominciassero a trattenersi per loro l'obulo di Caronte ed il salario degli Dei infernali, passarono 36 generazioni, dunque in questo spazio di tempo debbono essersi sepolti 10 miliardi e 80 milioni d'uomini, con almeno altrettanta moneta della più scelta. Ecco dove si sono perduti, per così dire a fragmenti, tanti tesori, senza contare le prodigiose masse d'oro e di argento impiegato nelle statue colossali degli dei. Dobbiamo dunque la

(1) Diod. Sic. lib. 21.

conservazione delle antiche medaglie a quest'abitudine di seppellire i morti colla moneta, al rispetto per sì lunga età conservato alle tombe, e alle leggi che punivano con pena capitale i violatori del sacro riposo dei trapassati. Dal calcolo che si è fatto risulta inoltre la ragione della sottrazione immensa di metallo che nel solo periodo di 12 secoli si è fatta dalla circolazione, e si conosce che quanto giornalmente veniva estratto dalle viscere della terra non era forse bastante a compensare quel molto che vi ritornava in forza di un solo rito religioso. In conseguenza delle rivoluzioni del mondo e degli stati, perdutosi il rispetto ai taciturni asili della morte, e disciolte per l'azione delle acque le terre che racchiudevano innumerabili avelli, è divenuto più facile in oggi formare raccolte di antiche monete di quello che lo fosse allora quando giornalmente venivano sottratte dal giro e impiegate nei sopraesposti ufficj di religione.

Quest' uso della moneta, assai diverso da quello pel quale venne instituita, se non fosse stato tolto per qualsivoglia cagione, avrebbe prodotto il disordine della sua mancanza in una forma più estesa e piu fatale, poichè è d'uopo concludere, che la moneta è stata instituita dal consenso generale degli uomini per rappresentare i nostri beni, e offrire un cambio per ottenere quanto soddisfa ai nostri bisogni con una facile garanzìa nella commutazione delle proprietà, come le lettere vennero inventate per esprimere le nostre idee e porle in commercio coi lontani e coi posteri; e simili instituzioni dando alle potenze e alle passioni degli uomini una forte energìa, non furono destinate che a contribuire presso qualunque popolo alla multiplicazione dei segni che dovevano rappresentarle.

Queste digressioni un po' lunghe non ci hanno condotto molto lontani dal nostro soggetto, mentre possono servire di qualche ajuto a dimostrare come nell'opera di d'Hanckerville vi sia piu verità che visione. Il filo con cui guidarsi in un labirinto di profonda e difficile erudizione è la cosa meno agevole a ritrovarsi e la più facile a perdersi, ma il sussidio delle altrui osservazioni prova, che anche quel dotto uomo non andò tanto fuor di cammino quanto può sembrare a prima vista, attesa la pericolosa sua fantasìa.

Opinioni del Guasco sui monumenti scoperti dai viaggiatori

Il Guasco, nella eruditissima sua opera sull'origine delle statue, volendo pur dare la spiegazione più plausibile di molte singolari opere che il caso gli ha fatte scoprire in paesi lontani assai dai nostri, e che non erano in contatto colla Grecia nei tempi della sua prosperità nelle arti, suppone, che alcune colonie greche abbiano fatti grandi viaggi e lasciato in remote contrade le tracce della loro perizia, particolarmente nella scultura. In alcune parti dell' Asia si sono riscontrati tali monumenti che hanno posto alla tortura l'ingegno degli antiquarj, e che di buon grado sarei inclinato a riferire alle idee in addietro enunciate, piuttosto che togliere affatto a quelle nazioni il merito e la

possibilità di averli prodotti. Possono essere piombate posteriormente in uno stato di avvilimento e di barbarie, e l'Italia ne dà quasi l'esempio. Nell'anno 1720 si trovarono fra la Siberia e il mar caspio, in una casa sotterranea fabbricata di mattoni diverse urne, lampadi, orecchini, una statua equestre d'un principe orientale con un diadema in capo, due donne assise su due troni, e finalmente un rotolo di manoscritti che si dissero in lingua del Tibet, e che Pietro il grande mandò all'accademia delle iscrizioni e belle lettere di Parigi.

In un appartamento d'un re di Astrakan venne scoperta una statua del re Brama stato trucidato da' suoi sudditi, così ben fatta che fu oggetto d'ammirazione agli europei che la osservarono. Alcuni ambasciatori olandesi videro a Envva gli appartamenti del principe ornati di una quantità di belle statue di grandezza umana assise su dei banchi. A Kampion in Tartaria furono trovate statue di grandezza umana in terra, in pietra, in legno riccamente dorate e molto ben lavorate. Sopra una montagna della Media, due leghe lungi da Kirmanshah, veggonsi sotto una volta praticata nella rocca tre figure in un basso rilievo molto sporgente, tra le quali quella di mezzo che dall'acconciatura somigliante ad una corona, o piuttosto ad una tiara persiana o meda sembra annunciare un re, quella a sinistra una regina e quella a destra un ufficiale di rango. Sotto una larga cornice che gira attorno vedesi un cavaliere di statura gigantesca armato di tutto punto e portante sulle spalle una clava; nè vi mancano elefanti e cammelli e alcuni schiavi. Uscendo di là in qualche distanza s'incontrano altre figure e presso un canale havvi una testa come di ninfa in un bagno, il cui lavoro è pari a quello che potrebbe eseguirsi nel marmo più fino. Le coste meridionali ed orientali dell' Asia offrono monumenti ancora più sorprendenti e non del tutto applicabili alla maniera dei greci pel loro stile. I viaggiatori portoghesi parlano altresì di un tempio nell'isola di Elefanta ornato di buone statue, ed altro viaggiatore rende conto di una famosa pagoda dell'isola di Salsetta sulla costa dell'Indie, celebre per la sua mole e per la bellezza delle sue statue (1). Se questi monumenti mancano dei loro illustratori, se Diodoro, Erodoto, Pausania, Plinio, Strabone non hanno scritto di loro, se non vi sono stati per questi i Montfaucon, i Caylus, i VVinckelmann, e se non conosciamo le produzioni storiche, i caratteri e la lingua delle nazioni al tempo delle quali furono prodotti, perchè ci rifiuteremo noi a crederli o anteriori ai monumenti degli altri popoli coi quali abbiamo avuto contatto e tradizioni meno interrotte, o se non anteriori, almeno contemporanei alle opere che da un altro lato dell' Asia e dell'Africa vennero prodotte dagli egizj e dai greci? Non resterebbe

(1) Istoria dell'Accademia di belle lettere Tom. XXVII.

in tal guisa giustamente precluso ad altri popoli il partecipare e dividere una gloria, il concorso alla quale fu sempre aperto per chiunque appartenga all' umana specie. Non v' ha alcuno fra i monumenti citati, di epoca sepolta nella più oscura caligine che non ricordi altri simili esempj presso i popoli di cui abbiamo contezza; e l'uso di scavare nella roccia grotte somiglianti a quelle della pagode di Elefanta e di scolpirvi intorno figure colossali esisteva anche al tempo di Semiramide, giacchè Diodoro parla di un monumento di questo genere eseguito per suo comando in cui fece scolpire la sua figura con cento altre nel monte Bagistan nella Media (1). E la nostra maraviglia dee anche naturalmente cessare ogni qualvolta riflettasi, che gli uomini posti sulle rive del Gange sotto un clima beato e nel centro dei tesori della natura, possono aver prodotto opere non meno ammirabili di quelle che sursero sulle sponde del Nilo, dell' Eurota e del Tevere; anzi se poteasi aggiugnere un impulso proporzionato alla forza del clima; e se il calore dell' immaginazione sta in qualche parte in ragione del vigore d'ogni altra vegetazione, i monumenti dell' Indostan non dovrebbero essere pareggiati ad alcun'altra produzione degl' uomini nel mondo da noi conosciuto.

Sta il Sig. Langles occupandosi a produrre una raccolta di questi meravigliosi resti di grandezza, per conoscer l'epoca dei quali saria d'uopo forse poter rimontare all'origine dei secoli. Dagli estratti del suo prospetto che ci vengono recati dai giornalisti resta a sperare, che la sua opera non sarà una semplice ripetizione di quanto hanno publicato Gongh, Crausford, Hodges, Colebrooke, Pennant, Maurice e Daniel, e sarà ben dolce per i dilettanti dell' arte il riconoscere l'antichità incontestabile dei monumenti, se verrà fiancheggiata di valide prove; come grato sarà il riconoscere, che *les plus beaux monuments de l'art embellissent les plus beaux sites de l'univers* (2).

Se le arti possano esser antiche quanto la natura.

Se dalle opere della natura e dall'organizzazione delle interne fibre del globo terraqueo è permesso di credere che questa mole abbia una data originaria molto antica, e se la formazione delle masse primigenie de' graniti, le produzioni vulcaniche, e ogni altro risultamento dell'azione dell'acqua e del fuoco sono l'opera lenta e progressiva dell'antichissimo ordine naturale delle cose, (intorno alle quali il naturalista affina l'ingegno per decomporle e riconoscerne le sostanze elementari, senza discoprire però mai l'origine primitiva sebbene ne abbia i monumenti sempre sott'occhio,) perchè vorrà lo storico e l'indagatore delle origini delle cognizioni umane pretendere di assegnare un'epoca determinata alle produzioni della nostra mente, quasi che più moderne esser dovessero necessariamente, e non del pari nelle loro

(1) Diod. Sicul. bib. lib. 11. p. 226. Mem. de l'accad. des Inscript. T. XXVII.
(2) Magazin Encyclopedique. Mars 1812 pag. 193.

vicende coi cristalli, coi porfidi, coi basalti egiziani e colle petrificazioni del Bolca? Quale abbassamento e quale orgoglio nello stesso tempo è mai questo? Ella è un'insania il voler porre per confine alla forza dell'umano ingegno il limite angusto della nostra vista, unicamente perchè s'ignora ciò che mille secoli addietro possa essersi fatto; ed invece di accusare e di querelarsi della imperfezione dei mezzi coi quali sono stati conservati gli annali del mondo, si degraderà e si accuserà piuttosto l'umana specie, cercando i primi inventori delle cose in tali epoche che potevano essere forse altrettante rivoluzioni pari a quelle di cui noi possiamo render conto quasi oculare? Quegli uomini tanto vani di ripescare al di là d'ogni principio e d'ogni memoria nei sogni e nei delirj delle favole i primi ceppi delle loro genealogìe, saranno sì pieghevoli e sì facili a stabilire un principio pei risultati delle umane cognizioni, più in pregio avendo di ascondere nella caliginosa antichità per fumo di nobiltà il germe della famiglia, che quello del sublime loro intelletto? Questa sembrami strana contraddizione, e si perde nel vacuo il genealogista di quelle cognizioni, il cui principio non è più facile a fissarsi di quello che sta tra l'ultimo momento della notte e il primo del giorno.

Orgoglio dignitoso degli uomini.

Gli apologisti di tante odierne ricerche riportandosi a quel poco che credono dover bastare per riparo de' primi bisogni dell'uomo, suppongono di un'immensa durata quella misera semplicità con cui la natura spontanea additò i rozzi mezzi per ripararsi. Ma il bisogno dell'uomo è ben diverso dal bisogno d'un castoro o d'un ape, poichè quando la natura fornì a questa specie di viventi il modo con cui render a un tratto perfetta la prima tana e la prima cella dell'alveare che costrussero non dissimile d'una linea da quella che hanno sempre costrutta, li fece giungere a quell'estremo punto che bastar doveva una volta per sempre per lo stato della maggiore lor perfezione. Ora perchè vorrassi assoggettare l'uomo ad una lenta progressione pel corso eterno dei secoli, onde passare dalla costruzione di una capanna intesta di rami e di loto all'edifizio del tempio di Gerosolima, delle torri di Babilonia, del Colosseo e di S. Pietro di Roma, ed alla statua di Dedalo ed al Giove di Fidia? Data la facoltà inventrice, tutti i mezzi piegano arrendevoli con rapidissima successione e conducono di volo al riparo di que' bisogni che la civilizzazione, le passioni, la natura, le virtù, e sino i vizj dettano possentemente.

I primi impulsi dell'orgoglio umano portano all'immensità e alla grandezza di tutte le cose. Il confronto che l'uomo ha sempre fatto di sè stesso colle smisurate dimensioni dell'universo, lo ha forse spinto ad imprendere opere la cui mole dovesse soverchiare e sorprendere, per quanto era in poter suo, e gli altri uomini e l'autore stesso della natura. Le storie, le favole e le tradizioni tutte dell'antichità ci portano esempj di una tendenza naturale che ci

fa credere prodigiose e gigantesche le prime produzioni dell' arte; e di fatti nel bujo delle allegorie e delle favole travvedesi una conferma costante di una tal verità, conducendoci ad una medesima conseguenza e le guerre dei Titani e la torre di Babele.

Videro forse gli uomini, resi per l'esperienza più accorti, l'inutilità di soverchiare col mezzo delle dimensioni, e rivolsero i loro mezzi a destare l'ammirazione più consigliatamente colla finezza della perfezione: ed ecco sparire le mostruosità e nascere l' amore delle proporzioni, del bello, ed ecco accesa un' emulazione migliore o più ragionevole tra le arti e la natura.

Accade alle arti (opera principale dell' uomo) come all' uomo stesso. Nello stato di rozzezza nulla si stima fuorchè la forza fisica. Chi si trova da questa oppresso cerca l' ajuto dell' astuzia che spesso basta a difendersi, e talora giova anche a vincere il più forte, cioè a sottrargli, senza ch' egli per tempo se ne accorga, una parte della sua forza, togliendogli o voglia o spazio di adoperarla. Cominciasi in progresso a sentire, che nell' intelletto consiste un' altra vera, benchè invisibile forza; ma che se nell' atto è invisibile, altrettanto è sensibile nell' effetto, e tra forza e forza, tra forza e astuzia non è altro che guerra; frattanto negl' intervalli di riposo dalla guerra comincia a svilupparsi quella parte dell' umana sensibilità che muove dagli affetti più soavi e produce la dolcezza, la gentilezza, la grazia di atteggiamenti, di parole, di modi; e la grazia ch' è sicura di piacere quando una violenta perturbazione non le impedisca di essere sentita, comincia indi a generare desiderio di sè, ad acquistar valore e ad essere preferita anche alla forza medesima, qualora però l'uomo, già in istato di sicurezza o di calma, non venga costretto ad usarla o per difendersi o per soverchiare altrui. E perchè nell' incivilita società è spenta la guerra palese tra individuo e individuo, nè altra guerra potrebbe rimanervi che di astuzia con astuzia, prende allora credito la piacevolezza e la gentilezza, e quasi niente si stima la forza fisica tanto pregiata nei tempi eroici della rozza barbarie. Gli ebrei sceglievano il primo re, perchè di tutta la testa ogni altro sopravanzava e quindi era anche gagliardo e possente; gli ebrei s' inciviliscono un poco, e il terzo re viene esaltato per la sapienza e per la magnifica eleganza delle arti. Accade delle nazioni come delle produzioni dello spirito; le une e le altre ne' loro principj cercano il grande, perchè ne' loro principj non sanno e non vogliono altro mostrarsi che possenti; ma giunte a bramar l'eleganza col soccorso delle arti, procurano di temperare colla gentilezza la forza; e il maggior complesso possibile di forza e di gentilezza riunite forma lo stato di maggior perfezione nell' uomo fisico, nell' uomo morale, nell'artista, nella nazione. D' indi nacque che i greci furono il primo popolo del mondo.

CAPITOLO SECONDO

DELLE PIETRE MEMORABILI E DEI MONUMENTI ALLA GLORIA DEGLI UOMINI.

Sia pure qual si voglia l'origine della scultura, o vogliam dire dell'arte del disegno, giacchè quasi gli stessi racconti si fanno per rimontare sulle tracce della prima pittura come della prima opera di rilievo (1), egli è evidente che gli uomini sentirono la necessità di raccomandare a monumenti visibili e permanenti non solo ciò che attribuivano a sovrannaturale beneficenza, quanto ciò che di straordinario pareva che da loro medesimi fosse operato, riducendo ad oggetti materiali ogn'idea astratta della divinità ed ogni allegorico simbolo delle affezioni del loro spirito. Alcuni tra i segni che furono adoperati per affidare la conservazione e trasmettere alla posterità le cose memorabili furono le pietre nude di scultura, ma erette in notabili circostanze. Il parlare di queste se non è strettamente proprio dell'arte di cui mi propongo trattare, servirà per fornirci di molte utili cognizioni in tale argomento, ed otterrà indulgenza ad una specie di digressione dal principale argomento. Abramo lasciò una pietra memorabile per monumento della sua trasmigrazione (2). Giacobbe dopo la celebre visione della misteriosa scala a Betel in Mesopotamia, vi lasciò egli pure partendo un monumento, e consacrò la pietra ove posava il suo capo durante il sogno misterioso in cui gli apparve il Signore; nè altro mezzo si presentò a Giosuè (3) onde eternare la memoria del passaggio del Giordano, fuorichè quello di lasciarvi le XII memorabili pietre tolte dal letto del fiume. Questi cenni non trovansi solamente citati nelle sacre pagine, ma Sanconiatone (4) (sia apocrifo o nò questo antichissimo scrittore) depone egli pure in favore di questa spezie di monumenti, parlando di simili pietre conservate denominate *Betilia*. Ma venendo a' storici di un' epoca da noi meno lontana, i cui libri non sono sicuramente poemi quantunque esser vi possa l'esagerazione di qualche fatto, Strabone e Diodoro di Sicilia fanno menzione dell'uso antichissimo delle pietre memorabili presso molti popoli fra loro lontani di costume e di luogo. Eglino ci lasciano dedurre come una

Pietre memorabili presso gli Ebrei.

Pietre memorabili presso i Greci.

(1) Plin. lib. XXXV. 12. Junius de pictura vet. in catal. pag. 56.
(2) Genes. XXI. 33.
(3) Josue Cap. VI.
(4) Fragm. Sancon. in Eusebio et in Porphirio.

tale usanza possa adottarsi senz'essere trasmessa dall'un popolo all'altro, e come i monumenti e le arti se attestano presso i diversi popoli le stesse costumanze civili e religiose, non provano però che siensi propagate invariabilmente dall'una all'altra nazione. La pietra sulla quale Apollo aveva deposta la sua lira per ajutar Teseo a fabbricare le mura d'Atene era un monumento ancor sacro al tempo di Pausania (1), e di tanto favorevole prevenzione ch' era invalso il pregiudizio di credere che nel batter la pietra, questa rendesse il medesimo suono delle corde della lira. Senz' accusare di troppa stravaganza questa superstizione poteva esservi una base di verità, riconoscendosi esservi dei sassi i quali realmente percossi rimandano un suono per cui l'aria oscilla d' una rumorosa armonica voce. Vicino alla tomba di Anfiarao vedevansi tre pietre scabre le quali erano monumenti rispettati delle gesta degli antichi tebani; e lo stesso si dica delle pietre che cingevano il sepolcro di Anfione. Strabone (2) parla di un ammasso di pietre a Cadice che si credevano un monumento della spedizione d'Ercole in quell'estremo confine; ed in Ispagna parimenti presso il Promontorio sacro ve n' era secondo Artemidoro un gran numero, tutte disposte nella guisa delle tante che trovansi nei paesi del nord.

Antiche divinità in forma di pietre.

Noi sappiamo che molte figure di antiche divinità venivano rappresentate in forma di pietre coniche o irregolari, e ce ne hanno conservato la rimembranza le antiche medaglie, le quali spesso sogliono rappresentare le opere, i simboli, gli emblemi molto anteriori al tempo in cui furono coniate; di modo che le monete possono per questa ragione averci conservata la rappresentazione di opere di scultura, non solamente più antiche di quelle che esistono ora, ma di molti secoli più addietro alle contemporanee al primitivo loro conio. Ecco perchè sul rovescio della medaglia battuta a Seleucia, ov'è la testa di Rea turrita, si vede l'ammasso di pietre che rappresenta Giove cario tutelare di Seleucia (3); culto che il d' Hanckerville deriva dai cinesi e dagli indiani, secondo l'antico costume degli sciti che veneravano ancora le montagne di Chang Epechang e di Piperial situate nella Tartarìa. L'immensità delle pietre presso i primi popoli nasceva da quello stesso principio per cui il tempio era senza muri e senza tetto, stimandosi sacrilega l' idea di rinchiudere e circoscrivere la grandezza di Dio, del quale l'universo intero non può limitare l' immensità. Riputavasi a follìa il voler dare all' autore della natura l'immagine della sua creatura. Giove montagna vedesi anche sulle medaglie della Pieria ov' era adorato, e il loro impronto mostra che gli abitanti avevano raccolto ne' loro templi delle pietre per rappresentare la figura della

(1) Pausan. Beot. lib. IX.
(2) Strab. lib. III.
(3) Montfaucon lib. I. pag. 40 Spon Recherches curieuses d'antiquitès: Dissert. XII. pag. 183.

montagna divinizzata. Secondo Livio la Cibele che fu trasportata a Roma da Pessinunte non era che una semplice e nuda pietra; e secondo Pausania Minerva a Megalopoli, Cupìdo a Tespi, Ercole a Ietto, Apollo a Megara, Giove Milicchio a Siccione, non erano che pietre or quadrate ora piramidali; e finalmente la stessa Venere di Pafo, Tacito, nel libro 11 delle istorie, ci ricorda non essere stata che una pietra conica piramidale. Secondo Teodoreto Rea era chiamata petrosa e montana dalla figura data al suo figlio. Anche per rappresentare Giove Cario impiegavasi una grossa pietra in forma di cono ch' esprimeva quella delle montagne viste da lunge. In questo modo, non perchè le arti fossero destitute sempre di mezzi, ma per esprimere e conservare le differenti forme assegnate per rappresentare gli oggetti del culto, senza avere riguardo alla bizzarrìa che li fece alle volte addottare, gli antichi maestri del conio e dello scarpello davano significazione anche a informi ammassi di pietre.

Nel rovescio d'una medaglia battuta ad Ocimea in Frigia si osserva una massa di pietre, e dall' altra parte una testa con un caduceo: questa figura, essendo un ritratto, pare che rappresenti il fondatore della città sotto la forma di Mercurio, chiamandosi l'ammasso di pietre poste sull' esergo, *Acervum Mercurii* (1). Gli abitanti di Emesa in Siria sotto la figura di un sasso tondo al di sotto e quasi conico superiormente adoravano il sole. In Oriente si veggono pietre ancor venerate, e i cinesi zelanti del primitivo loro culto ne' principali loro templi non adorano che pietre con incisovi il nome di Dio, come vedevasi in Acaja a' tempi di Pausania.

La pietra sacra all' ingresso del palazzo di giustizia in Atene (2) sulla quale Solone ordinò il giuramento de' Magistrati, la pietra manale di Roma, e le 30 pietre quadrate sul Libano formanti una specie di panteon rustico, erano altrettanti monumenti di simil genere; nè questa specie di delubri ha finito di essere preziosa e venerata ai dì nostri, che tante ancora di somiglianti memorie tuttavia sussistono, come fra le altre la pietra che alla Mecca è oggetto della venerazione degli arabi e dei turchi. La dissertazione sul Zodiaco orientale del gabinetto di S. M. l' Imperator de' Francesi pubblicata dal Sig. Giuseppe Hager, e che io ho letta al momento che stava per pubblicare queste memorie offre anche su tale argomento una lauta erudizione.

Pietre memorabili nel Nord.

Troviamo in Inghilterra ed in Francia ai dì nostri enormi pietre non dal caso poste o elevate sopra grandi sostegni, ovvero distribuite in regolar simmetrìa. La gran pietra di Poitiers, detta appunto dalla sua posizione *pierre levée*, è lunga 21 piedi, larga 15, grossa 2 e pollici 10; s'ignora il suo uso,

(1) Herodot. His. lib. V. c. 5
(2) Plutarc. Quest. Rom. l. XXXVII.

nè vi si vede traccia di scultura o di caratteri, e la memoria della sua erezione è già perduta, sicchè resta in arbitrio di ognuno di crederla o una tomba o un limite o un segno memorabile per qual siasi avvenimento. Quello ch'è certo si è, che il riporla in quel luogo debb'essere costata un'enorme fatica, nè ciò per lieve causa può essersi fatto, e tanto più che in qualunque tempo vi sia stata posta grandiosi mezzi vi si sono dovuti impiegare. Nella Brettagna e nel Poitou in Francia trovansi quantità enormi di pietre grandi isolate, chiamate *pierres débout*, e particolarmente in un luogo lontano dal mare tre leghe, sulla sinistra della grande strada che da Parigi conduce alle sabbie d' Olonna, un quarto di lega al di qua di Bourge d'Aurillé se ne veggono di smisurate, e M. de la Sauvagere dà le dimensioni di un luogo ove nello spazio di 1490 tese se ne trovano distribuite 4000 in undici file paralelle, fra le quali ve n'hanno alcune alte fino a 20 piedi, e tutte pietre informi. Anche di queste sono perdute le memorie, destituita sembrando di fondamento la favola che questo sia stato il campo di Cesare, giacchè opera di lungo tempo e frutto d'enorme fatica soltanto esser poteva un simil trasporto, cosicchè in tanta incertezza non rimane che l'esitenza de' monumenti unita alla libertà delle conghietture.

Pietre mobili.

Fo brevi cenni intorno ad un altro genere di pietre che potrebbe meritare una singolar attenzione, e queste sono le pietre mobili che formarono la meraviglia dei curiosi e dei viaggiatori. Sonovi alla China pietre di un' enorme grandezza in tal modo poste, che possono facilmente essere agitate dal vento o da qualunque siasi più lieve forza; e particolarmente nell' isola d'*Amouy* una di queste, che dicesi lunga 40 piedi, premendola con una canna riceve un movimento sensibile. Anche Strabone (Geograf. lib. III.) sul proposito di queste pietre mobili ricorda quell' antica venerazione e quel timor religioso da cui era compreso chi dovea parlare di cose sacre delle quali era vietato il rivelar il secreto, e non ismentisce i prodigj su di ciò narrati da Artemidoro come testimonio oculare delle pietre mobili vedute in Portogallo sul Promontorio sacro. Da ciò veggiamo esser esistite all' estremità occidentale dell'Europa pietre consecrate dalla religione, alle quali potea di leggieri darsi un ondulamento, come a quelle esistenti ancora nell'estremo oriente dell'Asia. Sono le une e le altre collocate vicino alle acque in certe eminenze sporgenti, il che spiega anche come senza l' uso di forze straordinarie possano esser rimaste colà isolate meno che nel punto centrale del loro peso su cui si bilanciano. Tale è la posizione della pietra chiamata dagl' inglesi *Pendre - Stone* che Norden dice di avere veduta sopra una rupe sull' altura di Bliston nella provincia di Cornvval, pietra cui un leggier soffio di vento o la breve forza di un dito muovono facilmente, e tale egualmente è l'altra nella stessa provincia, lunga dodici piedi sopra sei di larghezza e cinque di grossezza, chiamata

anche oggi *Main - Omber*. Gli Areoliti non potrebbero forse aver eccitato un orror religioso, giacchè la loro caduta dal cielo si credeva un fenomeno al di là dell'ordine naturale? Chi ci assicura che non fosse tale la pietra che gli abitanti del Chersoneso riguardarono come un presagio di vittoria per Lisandro contro Conone, pietra che si credette caduta dal cielo improvvisamente sulla costa d'Egos-Potamos (1)?

Che poi si debba assolutamente dedurre che le pietre le quali furono poste in tante epoche singolari per memoria di fatti tengano luogo interamente di opere di scultura e debbano servire per attestare l'infanzia dell'arte, ciò non sembra facile ad accordarsi.

Non v' ha dubbio che il porre una pietra, siavi sculto o no il nome della persona o l'indicazione del fatto a cui riguarda, è sempre un consacrare la memoria dell' individuo o dell'avvenimento con un contrassegno il più facile a passare alla posterità. Ciò posto, e trattandosi delle più antiche memorie, egli è evidente che se vi fossero stati in quei luoghi contemporaneamente anche altri monumenti, i quali in statue di pietra o di metallo, in pittura o in altri esterni segnali avessero potuto raccomandare la rimembranza di alcuni avvenimenti, questi pel corso del tempo e le rivoluzioni civili e militari, e per gli altri eventi tutti che distruggono le umane cose potrebbero essere periti, e non restar di loro vestigio alcuno; quando semplici pietre quadrate, non correndo quasi altro rischio che d'esser ingojate in qualche più grande rivoluzione del globo, inosservate possono rimanersi ed illese ancora contro le fazioni che si armano per distruggere colle opere dell'arte e dell'industria ogni vestigio di quelle memorie che sono l'oggetto delle più sanguinose discordie.

Materia solida.

Non vi volle che la solidità della materia e particolarmente di quella impiegata nelle cose egizie, perchè potessero conservarsi così grandiosi e mirabili avanzi per il corso di tanti secoli. Nell' egizie contrade la natura fu soprattutto prodiga di materie primigenie di grande durezza, come i graniti, i porfidi, i serpentini, i basalti orientali, e rimangono insigni monumenti della scultura, delle arti e in generale della egizia grandezza. Presso altre nazioni potrebbero sussistere altrettanti segni dello stato delle arti loro, se non fosse che, atteso forse il difetto di materiali distrutti, noi pecchiamo di troppa ingiustizia attribuendo ad imperizia la mancanza di que' monumenti che per essere scolpiti in fragile pietra non avranno potuto sin a noi pervenire. A torto suole attribuirsi ad infanzia dell'arte un qualche informe resto di pietre nude e non figurate, rimasto negletto ed inosservato e sfuggito per dir così sino alla rabbia del tempo medesimo.

Materia fragile.

Pare evidente che gli uomini abbiano cominciato ad usare del legno per

(1) Plut. vit. Lysand.

fare utensili che servissero a porli al coperto de' loro bisogni, mentre le forme svariate di questo, il suo facile adattarsi al taglio o all'incisione dee avere offerto una materia molto analoga ad infiniti lavori. La creta egualmente, prima del marmo debb'essere stata in mille guise modificata. Le prime produzioni, se pur vuol risalirsi alle tracce de' monumenti più antichi, dovrebbero essere state di queste materie fragili e pieghevoli. Nel cuore dell'uomo allevato in società e incivilito dall'istruzione si sveglia una brama irrequieta di vivere oltre al breve confine segnato ai suoi giorni; e questa lo agita colla più orgogliosa ambizione e forma il tormento di quella vita che non può tanto protrarre quanto le opere della sua mano. Le idee della grandezza, l'amor di nazione e la smania di vivere fastoso nella posterità con lavori che possibilmente la vincano sul sistema della distruzion generale, non nacquero coi primi uomini, poichè, come abbiamo detto, questi tormenti dell'anima non sono che il frutto della sociale emulazione. Non è poi da indagarsi se ciò sia un bene od un male, ma fia sempre vero che i primi uomini i quali sbozzavano la creta e intagliavano il legno prima di penetrare nelle viscere delle montagne per seguire il filo delle cave dei marmi, potevano senza difficoltà essere stati gli autori di un qualche buon modello di scultura; e se non erano in istato da poter stare a confronto colle opere egizie per la durata delle produzioni, pure se avessero rivolto il pensiere a serbarle ai voti di una lontana posterità, chi sa forse che non avessero potuto venire con molta lode al confronto di opere posteriori, per la forma ed il gusto con cui avessero potuto eseguirsi i primi fragili loro lavori.

Pietre memorabili moderne.

Per convincerci della nostra non so s'io dica ingiustizia od orgoglio in voler attribuire le utili e belle invenzioni a quelli che da noi sono meno lontani, quasi che eglino ci sieno piu affini; e per conoscere quanta prevenzione indebita ci fa giudicare sui popoli la mancanza de' monumenti o la rozzezza di qualche informe e non sculto macigno, basti guardar di passaggio quanto accade ai dì nostri, e troveremo sussistere molte pietre in memoria di singolari avvenimenti, senza che queste siano punto contrassegnate collo scarpello, quando pure non mancherebbero in questa età, come ognun vede, artisti atti ad ornarle di preziosa scultura. Scorriamo l'Italia per ogni lato e per le vie e per i templi e negli edificj publici e nei privati, e vedremo di simili pietre sacre a vetuste memorie, che o la divozion de' fedeli o il fanatismo delle fazioni o l'amor della gloria e della patria o l'infamia stessa hanno poste e sono dagli avi pervenute a'nepoti senza alcuna alterazione del loro antico carattere. Quasi in ogni città stanno pietre nude di scritto e di emblema, consecrate all'infamia e sulle quali vengono i rei esposti allo scherno del popolo. Non si fa passo che non s'inciampi in pietre che segnano nudamente le linee di confine nei campi o nelle vie publiche e private. Per quanto sia

diverso l'oggetto che le ha rese memorabili, appartengono sempre a questa specie qualora la semplice tradizione basti anche adesso senza l'ajuto dell'arte o d'altro carattere esteriore per non confonderle con oggetti privi di veruna significazione.

Alcuni cronisti di niuna critica notarono come osservabile, che nell'atrio rimpetto alla porta maggiore della chiesa di S. Marco in Venezia, in cui il pavimento è tutto tassellato di marmi finissimi, pochi quadroni di pietre rosse che lo interrompono vogliano significare che Alessandro III. ha posti i piedi sul collo a Federico Barbarossa: favola smentita da tutti gli storici contemporanei più sensati, ma pure favola immaginata sul detto del Papa *super aspidem et basiliscum ambulabis* e sulla risposta *non tibi sed Petro*.

Questa baja lascia luogo a conghietturare, che il luogo possa essere memorabile per quelle pietre indicanti la pace seguita fra il Papa e l' Imperatore, i quali ivi s'incontrarono con dimostrazioni di urbanità e di dolcezza per una parte e di religione per l'altra. Io stesso ho veduto un'antica pergamena con miniature che conservasi nel museo del Sig. Teodoro Correr (non però anteriore al 1350) la quale racconta la storiella con tutte le alterazioni sopra indicate, e la rappresenta con figure allusive, ciò nondimeno convengo che la grandezza veneta per ottenere splendore non abbisognava di frange, le quali adombrano la verità senza proposito e sfigurano il carattere di Alessandro III. principe mite e religioso. Anche Girolamo Bardi fiorentino stampò in Venezia nel 1584 un libricciuolo intitolato *Vittoria navale ottenuta dalla Repubblica Veneziana contro Othone figliuolo di Federico primo Imperatore, in cui è descritto il successo della venuta di Alessandro III. Pontefice massimo nella città di Venezia*, e lo corredò delle citazioni di una folla di storici che hanno l'uno copiato dall'altro le leggende di fra Pietro da Chioggia, di fra Galvano Fiamma e i passi di Obone Ravennate, con altre inventate cronichette. Ma Romualdo Salernitano, il cardinal d'Aragona, Raul, nulla dicono della durezza pontificale, quantunque avrebbero avuto di che levarne grido, come si seppe fare del troppo vero trattamento fatto a Canossa da Gregorio VII. al re Arrigo IV. Il Sigonio, il Baronio, lo stesso Sabellico e il Muratori, uomini di alto criterio e diligenti investigatori del vero, spogliarono in fine la storia dalle menzogne ed esaminarono i gravissimi autori contemporanei, i soli da seguirsi, e che tacciono sulle esposte circostanze. Se le rosse pietre non sono poste per segno d'una soperchieria pontificia, non rimarrebber elleno sempre importanti, come abbiamo detto, per la memoria di una pace che rasserenò l'Italia, e la religione?

Anche nel selciato della piazza di S. Marco verso il campanile dal lato delle nuove procuratie vedesi una pietra rossa, nuda d'iscrizione. Vi è collocata in memoria del sito ov'era l'antica chiesa di S. Geminiano, ivi eretta da

Narsete per voto sino dal 532, dopo essere successo a Belisario nel comando delle armi, ed in quel luogo terminava la piazza scorrendovi un *rio* proveniente dal ponte dei *dai*, detto una volta di *mal passo*, il quale metteva capo in canal grande dal lato ove ergesi al presente la zecca, stando la chiesa sulla sponda di questo *rio*. Sotto il doge Vitale Micheli o sotto Sebastiano Ziani fu poi interrato il *rio*, allungata la piazza e trasferita la chiesa dov' è rimasta fino a' giorni presenti. La domenica *in Albis* veniva visitata dal Doge e dal Senato, e dopo la messa solenne il capitolo di S. Marco, ritornando processionalmente verso la chiesa ducale era seguito dal Pievano di S. Geminiano col suo capitolo con croce eretta e piviale, e dalla Signorìa, i quali tutti giunti al luogo indicato da questa pietra rossa fermavansi, e cantata dai capitolari di S. Marco un'antifona, il pievano con breve orazione rammemorava a sua Serenità il successo della traslocazione della chiesa e la raccomandava alla sua protezione. Dava il Doge un' aderente risposta e faceva un'obblazione.

Ma ricorderò una pietra ancor più moderna in quella che nel 1750 i Genovesi posero in mezzo alla via Portoria, in rimembranza dell'espulsione fatta in quell'anno dei loro nemici a furia di sassi per uno di quegl' impeti che scoppiano dopo che la pazienza è stata posta alle prove estreme. Il pavimento della strada avendo ceduto sotto il peso d'un mortajo da bomba strascinato da soldati, furono chiamati gli artigiani e quelli della contrada a prestar mano per trarre il mortajo, e per meglio determinarli fu creduto dagli ufficiali che persuasivo argomento esser potesse il bastone, non famigliare all'indole di quei fieri republicani. Tal fremito nacque da ciò e tal furiosa grandine di pietre fu mossa che non valsero armi a sedare la plebe rivoltosa, e fu libera la città dal nemico. Un quadrato di otto palmi di pietra bianca sta per tutta iscrizione e scultura in memoria di questo fatto, la vista del quale è bastevole perchè l'indignazione scintilli ancora negli occhi di coloro che rammentano la storia di questo avvenimento.

Dei monumenti alla gloria degli uomini.

Quanto l'indagare ogni altra origine del pari inutile sarebbe il pretendere di assegnare un principio fisso a quella nobilissima costumanza che nell'esprimere la riconoscenza dei popoli col mezzo di monumenti trasmise alla posterità la memoria dei loro capi che li reser felici, degli eroi che li difesero da nemici invasori, dei benemeriti concittadini che illustrando la patria fecero onore all'umana specie. Fu in uso presso tutte le nazioni di scolpirsi solidamente la storia parlante de'più memorabili fasti sui metalli e sui marmi, e di tramandare col mezzo delle arti dagli avi ai nipoti la memoria di quegli uomini insigni che contribuirono alla gloria e alla prosperità degli stati. Nulla è più atto di questi monumenti per destare l'entusiasmo nazionale, e nessun tributo è più giusto quanto queste ricompense onorevoli, accordate al merito e alla virtù.

Gli egiziani eressero le piramidi al loro grande benefattore e re Meride, e su di ciascuna vi posero le colossali figure di lui e della sua moglie (1); e noti ben sono i monumenti elevati alle vittorie di Sesostri e alla fermezza di Semiramide. Antico era il costume d'erigere dopo una vittoria sul campo di battaglia un trofeo a guisa di piramide colle spoglie dell'inimico.

Illesi e sacri alla memoria dei fatti non cadevano questi trofei del valore che per vetustà, giacchè al dir di Plutarco era proibito il rifarli per non eternare le inimicizie colla specie umana; e forse per questa ragione non s'incontrano in Grecia archi di trionfo che, come vedesi in Roma, tramandino ai posteri le vittoriose memorie de'loro capitani.

Famose furono le statue di Armodio e di Aristogitone che suggellarono col loro sangue l'attica libertà (2), e quelle del pari che a Focione, a Cabria, a Socrate furono indi innalzate. Nel Pritaneo di Atene fra le immagini della Pace, di Vesta e della Fortuna vedevansi i monumenti sacri a Milziade, a Temistocle, a Epicarno, a Ificrate, a Pericle, a Xantippo, uomini chiari pei loro servigj resi alla patria. Se Alessandro non avesse ingiustamente ristretto il privilegio di effigiarlo in rilievo al solo Lisippo, come al solo Apelle in tavola ed a Pirgotele nelle gemme, sarebbe la terra coperta delle sue immagini; nè a sole statue di trionfo o di benemerenza pei servigi resi alla patria mirò la riconoscenza dei popoli, ma medaglie, pietre incise e pur anche statue meritarono altri generi di virtù che potevano avere un diritto alle distinzioni e alle ricompense.

Ognuno sa che Omero ebbe tempio ad Alessandria e a Smirne, e che in Argo venivangli offerti sagrifizj comuni ad Apollo. Gli abitanti di Chio in suo onore stabilirono giuochi quinquennali, e Archelao finalmente scolpì la sua apoteosi. Saffo ebbe statue e si vide sino la sua effigie nelle monete di Mitilene. Le opere di Esiodo furono deposte nel tempio delle Muse; e nel tempio di Minerva in Atene si leggeva la 70ma ode di Pindaro sculta a caratteri d'oro.

Seguaci di molti costumi religiosi e civili de' greci, i romani innalzarono statue a'loro eroi, a'lor generali, e questa fu vera ricompensa onorevole finchè venne poi decretata dal voto del Senato e promossa da quello del popolo. Clelia, Orazio, Camillo, Scipione, Pompeo ne furono onorati con altri infiniti, e dal Compidoglio e dalle pubbliche piazze ha parlato ai romani viventi la gloriosa memoria dei trapassati, finchè Augusto ordinò che venissero raccolte esse statue nel campo di Marte (3).

(1) Erodoto Lib. II. Diodoro Lib. I.
(2) Pausan. Lib. I.
(3) Sveton. in Calig. Cap. 34.

Più preziosi e più grandi di questi monumenti furono gli archi di trionfo ornati di statue, di bassi rilievi e d' iscrizioni che venivano eretti alle azioni di conquistatori più celebrate, e non meno ammirabili furono le colonne innalzate a Trajano e ad Antonino Pio, la prima col voto del Senato, la seconda per ordine di M. Aurelio.

Decaddero le arti e nel loro crollo l'arco di Costantino alzandosi colle ruine di migliori più vetusti edificj mostrò nella sua fronte le sculture de'secoli preziosi ravvicinate ai languidi sforzi di men dotti scarpelli; e in Costantinopoli la colonna Teodosiana surse tentando di emulare inutilmente quelle che torreggiavano ancora nelle piazze dell'antica rivale di sua grandezza. Tornarono le arti a novella vita, e prima coi monumenti sepolcrali a'papi, a'dogi, a'principi, a'letterati, eretti ai Bonifazj, ai Dandoli, ai Falieri, ai Tarlati, ai Scaligeri, ai Consalvi, ai Sinibaldi, agli Arringhieri, a tanti altri; indi coi monumenti equestri dei Medici a Firenze, dei Farnesi a Piacenza, degli Estensi a Ferrara, si attestarono i tributi della pubblica riconoscenza; siccome gli altri eretti dai Veneziani a Bartolomeo Coglione e a Gattamelata, dai Genovesi ad Andrea Doria e al Maresciallo di Richelieu, dai Napoletani a D. Giovanni d'Austria, e tante altre statue, tutte confermano il sin qui esposto. Diffusa la luce d'ogni sapere dall'Italia, ne imitarono i gloriosi esempli le altre per sin remote contrade che si accinsero ad emulare simili generose imprese; ed ecco la statua del duca d'Alba in Anversa, quella di Erasmo a Roterdam, quella di Guglielmo Tell a Berna, la colonna e la statua di Federico III. nei contorni di Nuis in Germania, quella di Gio: Guglielmo elettore palatino a Dusseldorf, la piramide a Gustavo Adolfo, detta la piramide d'Oppenheim in Alsazia, quelle di Cristiano V. a Copenaghen, quelle di Federico I. e di Federico V. a Berlino, l'obelisco di Potzdam, la statua equestre del re Augusto a Dresda, quelle di Gustavo Vasa e di Gustavo Adolfo in Isvezia, e il gran masso di Petroburgo. Si videro i monumenti eretti dagli spagnuoli ai loro re, le memorie innalzate ai sovrani dell'Inghilterra, che per le procellose fazioni di quegl' isolani non furono forse erette dal voto dell'intera nazione, e non si presentano per conseguenza con tanta grandezza; e finalmente le molte statue che la divozione de'francesi pei loro monarchi eresse nel centro delle piazze principali di Parigi, di Lione, di Rennes, di Dyon, di Montpellier. Chi fosse bramoso di conoscere raccolta questa serie di monumenti in un prospetto erudito, potrebbe leggere la dissertazione inserita nel lib. del Sig. Patte che ha per titolo *Monumens érigés à la gloire de Louis XV*. Nè questo solo genere di monumenti fu dall'uomo immaginato per l'uomo, mentre la brama di conservare i lineamenti delle persone che per lui furono oggetto di amore o di stima multiplicò il numero delle immagini d'imitazione, cioè dei ritratti propriamente detti, che contesero in qualche maniera

alla morte il diritto di cancellare le tracce d'ogni fisonomia, e con alto e basso rilievo e con marmo, con creta, con avorio, con metalli, con statue, monete, medaglie, cammei si conservarono ad onta di lunghi secoli ogni genere di care e d' illustri memorie. Questa preservazione dall'obblio di tanti nomi, questa specie di apoteosi che veniva fatta di tante persone il cui simulacro avevasi in uso di deporre nei luoghi sacri e venerati per unirlo a ciò che più avevasi in pregio e assicurarne così la durata non meno che stabilirne l'onore, fu in uso presso tutte le antiche nazioni; e vedremo come dalle antiche passò alle moderne a tal segno, da accompagnare sulla stessa tavola e sullo stesso rilievo le immagini dei numi con quelle degli uomini più illustri e più cari. Ma tutti questi monumenti furono eretti dall' uomo civilizzato e riconoscente, e furono un secondo omaggio ch' ei rese alla sua specie, dopo che vide compiuti con preferenza i suoi voti negli oggetti del culto. La religione ottenne le prime impulsioni del cuore e guidò la mano più o meno incerta secondo le circostanze della fisica e civile esistenza. Il percorrere questa nuova storia delle arti sarà lo scopo del venturo capitolo.

CAPITOLO TERZO

DEI CULTI.

Bisogno dei popoli.

Sentono gli uomini nel fondo del loro cuore un impulso che naturalmente li porta alla riconoscenza, al timore, alla speranza, e bramano ardentemente di conoscere l'oggetto della loro maraviglia o della loro fiducia. Cercano indi di rappresentare ai loro sensi o la spiegazione delle potenze che al di là del loro intendimento appellano soprannaturali, o quella di un ente superiore ad ogni virtù, cui tutto l'ordine delle cose attribuire con più comoda filosofia ed innalzarvi delubro per venerarlo con fronte sommessa, imponendo talvolta all' importuna e indevota ragione il silenzio.

A queste cause prime del culto, comuni ad ogni religione, si associò alle volte una direzione politica che guidò i meno accorti secondo gli altrui interessi, senza avvedersi della mano motrice da cui furono condotti. Determinati quindi ad erigere i simboli di queste umane religiose affezioni dell'anima, furono poi con tutte le apparenze di divozione conservati, adorati, rispettati, e la superstizione vi aggiunse la sua possente preponderanza multiplicandoli, aggiungendovi emblemi e connettendovi alle volte le prime e più semplici dimostrazioni esteriori di culto. Vera o falsa che fosse la religione di tanti popoli diversi, il principio sarà sempre stato lo stesso, perchè non varia giammai il bisogno di esprimere i sentimenti del cuore, per quanto i segni esteriori di questa espressione possano essere opposti tra loro, e sotto forme apparentemente contrarie in cento diverse guise esemplificati.

La differenza non consiste se non che nell'oggetto esteriore a cui s'incurvano le fronti sommesse dei mortali per uno scopo sempre unico e uguale, e questa sola differenza fu quella che agl'intolleranti indicò quali pratiche di culto potessero giudicarsi legittime e quali proscriversi. Non essendo ora luogo alla disamina di quest' argomento bastici il riconoscere, che siamo debitori del maggiore progresso nelle arti a quello dei culti che insegnò agli uomini a rappresentare per via di simulacri un maggiore numero di divinità, in cui venissero simboleggiate essenze intelligenti e fossero rivestiti d'una fisica bellezza ideale; e dobbiamo essere grati a quelle consuetudini che mediante uno sforzo d'arte e d' imitazione innalzarono coll'apoteosi alla regione dei numi gl' individui della nostra specie, qualunque si fosse la loro sfera, purchè non

privi di merito e di virtù. Lungamente e profondamente sull' origine dei culti ha scritto il Sig. Dupuis, e il Sig. Guasco si è esteso con più applicazione all' arte della scultura nel secondo e nel terzo capitolo del suo libro intitolato: *De l'usage des statues chez les anciens*.

Primi oggetti di culto.

Ognuno sa bene se nelle varie tradizioni religiose l'accortezza dei ministri abbia avviluppate le più strane superstizioni intorno al misterioso senso degli oracoli, e ognuno riflettendo come nelle figure simboliche la natura è ordinariamente subordinata ai segni di convenzione coi quali l'uomo si propone di rappresentare le immagini, può sovvenirsi come appunto oggetti di culto non sieno state soltanto le pietre ed i tronchi, ma sino le bestie più immonde, le produzioni degli orti più volgari e i più strani accozzamenti d'idee, dimodochè fra tutti gli adoratori di un ente supremo sembrò più ragionevole, avanti l' esistenza d'ogni rivelazione, colui che si prosternava dinanzi all'astro maggiore, quasi adorando nell'apportatore della luce la vita del mondo e il generator delle cose. Nè difatti ripugnar doveva alla ragione poi tanto il prosternarsi dinanzi a quei pianeti luminosi che sembrano rappresentare in cielo l'immagine della divinità, che somministrano tanto al filosofo come all' idiota l'idea d'uno spazio senza confine, che esprimono il carattere dell'eternità, per cui quei globi non sembrano capaci di corruzione o di guasto, e conservano un principio di ragione e d' istinto, facendo coll' invariabile regolarità dei loro movimenti e colla loro influenza reale o immaginaria confermare nella credenza che la terra e i suoi abitanti sieno l'oggetto delle loro cure particolari. Allorchè l'uomo si avvide che le pietre informi pel loro stato d'inerzia non potevano rendere altra idea che quella dell'immensità in proporzione della lor mole, o veramente ch' era duopo di una tradizione o di una forte astrazione mentale per attaccarvi un significato, gli astri, gli elementi, le piante, gli animali, come oggetti primarj dell'ordine della natura, lo colpirono e lo determinarono a varie ricerche per pur trovare fra essi l'immagine e gli emblemi più proprj del suo creatore. Il fuoco, che venerato dai persiani, dagli ebrei, dagli egiziani, dai greci, dai romani sembrava concorrere nel gran principio universale della generazione, senza cui non possono avere conservazione gli esseri sensibili, e che in un istante colla maggiore rapidità può distruggerli, parve poter rappresentare la triplice potenza della divinità, creazione, conservazione e distruzione; e dall'adorarlo, come tanti popoli facevano, ne venne fors'anche il rappresentarlo nella forma conica o piramidale, forma che la fiamma prende elevandosi e per cui forse la figura obeliscale divenne simbolo del sole che riguardossi come sede del fuoco e della generazione delle cose.

Culto del Bue e del Serpente.

Il bue ed il serpente divennero altresì emblemi di culto presso quasi tutte le nazioni conosciute, e trovansi ambedue sculti sui più antichi monumenti di tutti i popoli del mondo siccome simboli della vita, del buon genio, della

salute, della beneficenza; nè essendovi una regola di analogìa per la quale la venerazione di questi segni debbasi riputare estesa presso tante nazioni per la distanza delle une alle altre e per la niuna corrispondenza che avevano tra loro, quindi non sembra strano poi tanto che siasi propagata questa singolare idolatrìa da una nazione più antica in antichissimi tempi a tutte le altre; e ciò potrebbe favorire moltissimo le idee sopra gli sciti del Sig. d' Hanckerville. Un consentimento generale dovrebbe derivare da un principio generale, e quand' anche il culto del bue si credesse proveniente dalla generale sua utilità, quale conseguenza potrà poi trarsi dal culto meramente simbolico di un rettile velenoso o schifoso per lo meno, qual è il serpente, a meno che non vogliasi ritrovarne l' origine presso un qualche popolo primitivo? Noi veggiamo che gli arabi adoravano il bue sotto il nome di *Vrotalt*, *Adoneus*, gl' israeliti lo chiamavano *Adonai*, i persiani *Mithras*, i greci *Dionysius* e *Bacchus*, gli egiziani *Mnevis* e *Apis*; ma veggiamo altresì che i sacci popoli dell' antica Scizia ebbero il serpente per insegna, e molti popoli che da questi provennero trassero ogni costumanza con loro. *Eva* o *Heva* fu il nome attribuito alla prima madre dei viventi *viva* vel *vivens*. *Hevaei viventes* sono in lingua siriaca i serpenti, ed anche in questa denominazione trovansi le analogìe per cui il serpente era tenuto per segno o simbolo della vita. La stessa denominazione *Vipera*, che non viene da *vi pariens*, ma da *vivipara*, cioè *vivos pariens* si pretende e desumesi per *mater viventium*, segno di vita. Presso gli ebrei il serpe di bronzo fu egualmente emblema di vita, *fac serpentem aeneum pro signo, qui percussus aspexerit eum vivet*. Queste osservazioni sono del Sig. d' Hanckerville, e vi sarà sottigliezza d' ingegno, calore d' immaginazione, ma non può negarsi che non vi sia eziandio tutta la sagacità di un profondo osservatore. Risalendo con egual diligenza alle tracce di tante altre antichità religiose è facile incamminarsi verso la loro origine, tanto se l'occhio arrivi a scorgerla, come se rimanga sepolta nella caligine dei tempi; ma queste indagini irritano sovente i custodi di più moderne dottrine, che vogliono essere esclusivamente depositarj d'ogni sapere, e temono l'imbarazzo che loro possa cagionare l' evidenza di nuove scoperte.

Stravaganza di culto nella sola apparenza.

Null' ostante però le immense stravaganze apparenti che noi veggiamo nell' origine dei culti, abbiamo argomento ond' essere molto meno ingiusti verso gli antichi popoli che nol sono stati tutti coloro che gli hanno derisi per non voler conoscere a fondo le cause di queste stranezze, e rimontando ai motivi dell' adorazione di alcuni altri simboli presso molte popolazioni si vede, che le costumanze e i pregiudizj che noi abbiamo censurati inconsideratamente furono loro dettati da un finissimo accorgimento, da una ragione profonda, da una sagacissima filosofia. Dedicata al ben publico, com' esser dovrebbe in ogni culto religioso, la politica sacerdotale forse esaminò nell' Egitto le cause

per cui sì comuni erano le malattie dell'elefantiasi, della psoroftalmia, della lebbra, e trovò, come appare, che provenir potevano dall'uso di alcuni cibi per vietare il nutrimento dei quali con un ostacolo insormontabile al popolo furono convertiti in simboli di divinità *cui nefas erat violare ac frangere morsu*. Quante costumanze dettate dal più savio consiglio non ci appariscono come ridicole superstizioni per la superficialità dei nostri esami!

La figura umana per simbolo divino.

Allorchè gli uomini cedettero all'inclinazione di ricorrere a quei conforti che la presenza materiale d'un nume desta nel cuore e nell'immaginazione, sentirono anche il bisogno di moltiplicarne le immagini, e qualsivoglia oggetto della loro venerazione venne col mezzo delle arti riprodotto in varie sembianze, purchè fossero rassomiglianti a quelle ch'erano scopo dei loro voti. Ma siccome è proprio del raziocinio dell'uomo il concedere alle cose verso cui sentesi inclinato i maggiori riguardi, i più sublimi attributi, e volendo per conseguenza che non mancassero del carattere della bellezza, non seppe cercarne il prototipo fuori delle proprie forme, talchè ben presto nei templi e sugli altari i simulacri presero l'umana sembianza. Questa tendenza si vede essere stata più o meno ingenita nel cuore umano, ed a misura del dirozzamento o degli agj delle popolazioni hanno corrisposto anche le dimostrazioni verso la divinità, configurandone la forma alla nostra specie, per quanto si volesse da più sublime sorgente derivarne l'essenza.

L'immaginazione è capace di un tal grado di elevazione a cui non giungono le pratiche materiali. Ma qualora si voglia poi operare per i sensi, non possiamo parlare agli altri uomini se non coll'adoperare un linguaggio e servirci di oggetti che abbiano un aspetto cognito o convenuto universalmente, il che sarebbe vano cercare fuori della sfera del visibile. E poichè sembrava essere opinione generale che gl'idoli del nostro cuore o dell'esaltazione delle nostre visioni mentali fossero animati, ragion voleva altresì che per esprimere nei simulacri il segno dell'anima, come sede dello spirito celeste, ciò venisse raffigurato colle umane forme, come le più proprie fra i corpi che hanno vita, dimodochè se non furono di primo getto statue perfezionate, avranno avuto un segnale di umana sembianza da prima nel capo, e aggiungendovi in seguito le altre membra, si saranno a poco a poco assomigliate a tutte le nostre proporzioni e presa l'intera nostra fisica esterna figura fino al segno di render comuni alle stesse divinità con ogni atteggiamento ogni bassa nostra affezione e sino i difetti ed i vizj riprovati dalla nostra specie.

Primi segni umani nelle prime opere.

Ebbero forse da ciò origine le teste colossali che si videro fra le piramidi egiziane e i simulacri descritti da Macrobio nei paesi orientali sculti sugli obelischi consecrati al sole; e dall'emblema divinizzato della forza riproduttrice degli esseri nacque forse la multiplicità di quei segni della propagazione delle cose viventi, ch'ebbero il nome di Priapi, Vertunni, Silvani,

Serapidi; o sia perchè venissero creduti fecondatori colla benefica loro presenza dei giardini, delle selve, dei campi, accelerando il germogliamento o proteggendo la conservazione dei fiori, dei frutti e d'ogni altra delizia e produzione cara ed utile agli uomini, o sia perchè d'ogni altra influenza fossero creduti capaci. Le donne se ne ornavano e solennemente li portavano in alcuni tempi dell' anno processionalmente, e si estese il loro culto, secondo Erodoto, Plutarco e Tolomeo, dall'Egitto, dalla Persia e dall'Assiria fino alle contrade della Grecia e dell'Italia, come si è visto chiaramente anche da ultimo nella disseppellita Pompeja, e se ne riscontrano i vestigj sino nella religion dei Bramini del Malabar; di maniera che il culto del propagatore della natura potrebbe non senza ragione sospettarsi che fosse stato universalmente adottato. Anche le ceste mistiche degli antichi popoli dell' Asia rinchiudevano tutti gli emblemi della generazione, e oltre l'immagine del serpente e dell' uovo da cui l' ente generatore trasse il mondo, eranvi diverse rappresentazioni de' due sessi in forma di Pani e di Priapi, diverse bende sacre, e il Lingam che presso gl' indiani rappresenta la congiunzione dei sessi. Nulla quasi più parve all'uomo che meritasse il suo culto, se non prendeva la somiglianza della sua figura; e le erme, i termini, le urne furono contrassegnate con teste umane e con estremità di mani e di piedi non solo, ma col visibile segno della potenza fecondatrice avanti che si vedessero interamente compiute le statue, le quali per la timidità degli artisti nella prima imitazione della natura ebbero le mani e le braccia attaccate lungo il corpo, e le gambe congiunte, finchè oltre la servile imitazione delle forme e dello stare si sciolse l'arte con pieno ardimento da' suoi legami e si giunse ad imitare felicemente sino la vita ed il moto.

Per lunghissima età si conservarono i primi segni appunto, come ingegnosamente osservò il Sig. d' Hanckerville, intorno alla prima forma obeliscale della freccia e del fulmine rappresentato nelle più antiche monete. Anche Vitruvio osserva, che l'architettura conservando in ogni tempo le forme a lei imposte nell'infanzia dell' arte, trasse da quelle in seguito i suoi principali ornamenti; che il termine da cui ebbe principio la figura umana, della quale non fù che l'abozzo, si conservò anche nei tempi della perfezione dell'arte, ricordando sempre le prime idee della scultura, siccome la maniera del dipingere monocromatico o a semplice chiaroscuro non si è dismessa, quantunque ella sia un primo e debole saggio degli sforzi che dovette far l'arte per arrivare all'intero suo scopo.

Uomini divinizzati

Associaronsi al culto delle divinità le testimonianze di riconoscenza e i tributi che furono dalle nazioni resi alla memoria di quegli uomini che migliorarono la condizione della società, sia coll' apportare le buone costumanze degli altri popoli, sia colle utili ed importanti loro scoperte, sia col difendere

mediante il loro valore la patria minacciata; e giunsero queste dimostrazioni di grato animo tante volte fino ad erigere ara, tempio e simulacro in perenne memoria del beneficio: così per un principio di gratitudine si aumentò tante volte il numero delle divinità.

Ma non fù del pari agevole a tutte le nazioni il rappresentare col mezzo delle arti questi simulacri, e la scultura si perfezionò più rapidamente ove fu trattata da uomini nei quali concorrevano in maggior copia quei favori che la natura non equabilmente compartì sulla terra. Dai remoti popoli dell' Asia si diramarono molte cognizioni, molte arti, molte scienze; e quand' anche si voglia credere che per loro mezzo si propagassero nella Grecia, non è meraviglia se in quel clima, e col genio di quella nazione si elevassero tanto al di sopra della loro derivazione e giugnessero a tanta prosperità da formare l'ammirazione di tutto il mondo, come formano tutt'ora l'oggetto del nostro stupore. Nel medesimo tempo che in Grecia prosperavano le arti in Etruria e nel Lazio e presso altri popoli, ma la eccellenza greca è provata dalla perfezione che gli altri paesi di là attinsero, tanto allora quando i greci liberi naviganti e commerciatori fondavano colonie sulle rive del Mediterraneo e dell' Adriatico, quanto allora che soggiogati dai romani, fuggendo l'aspetto doloroso della patria desolata, cercavano riposo in contrade straniere.

Perfezione dei modelli.

Resa l'arte della scultura un mezzo di consolare gli affetti coll'esprimerli; divenuta un incitamento alla gloria nazionale per meritarsi l'onore d'una statua o d'un pubblico monumento, giunta in fine a nudrire l'eleganza ed il lusso, si cominciò in pari tempo a conoscere che v'era troppa sproporzione tra gl' idoli consacrati dalle vecchie abitudini religiose nell'interno de' primi templi, ed esprimenti ancora nella loro semplice forma una prova dell'infanzia dell' arte, e le statue erette da maestri scarpelli che decoravano gli altri pubblici e privati edificj, e che attestavano l' apice della cultura di nazioni piene di talento e di gusto. Ravvisandosi già un notabile cangiameuto in tutti i costumi e nelle usanze civili, non si potè più tollerare di non introdurlo anche nelle pratiche del culto, di maniera che associati politicamente gl'interessi della religione e i progressi della scultura, fu tra loro comune la gara di contribuire allo splendore delle nazioni. Difatti pare che a misura che si riconosca una maggiore perfezione nella figura d'un simulacro, tanto più questa si avvicini a rendere una ragione della natura divina, per essere appunto la bellezza una parte integrale delle perfezioni proprie dell'Essere supremo. Con tali principj e con tali mezzi l'arte giunse ad operar quei mirabili prodigj di cui sono piene le storie, e gli avanzi dei quali, che pur veggiamo con estatica ammirazione, ci sono mallevadori dell' antico sapere. In ogni modo l'ultimo passo verso la perfezione non fù punto agevole, e dovettero le arti superare moltissime difficoltà che nascevano dalle antiche abitudini, poichè per lunghissimo

tempo fu posta ogni cura in conservare, come abbiamo visto, la memoria de' primi segni.

Culto filosofico dei Greci.

Celebre è ciò che racconta Varone di quei tre artisti ai quali essendo stato ordinato di fare le statue delle Muse, che in allora non erano che tre, compirono con tanta lode del pari che con tanta abilità la loro commissione, che le statue furono tutte poste nel tempio e le Muse divennero nove. Bastò una scintilla nell'animo dei greci per spargere della luce più brillante la loro teogonìa, e col sussidio dell'arte parlarono ai sensi un linguaggio seducente ed energico. La teogonìa d'Esiodo veggiamo come di già non solo contiene la storia della religione, ma negli attributi che assegna alle divinità prescrive all'artista le tracce dei caratteri più distinti delle medesime. Furono alcune di queste divinità contrassegnate dai reni vigorosi, come Apollo, Marte, Mercurio; altre dalle trecce d'oro, dalle guance brillanti, dalla giocondità e dalla freschezza, come Bacco, le Muse, le Grazie, Ebe; altre dagli occhi azzurri, dalle belle braccia, dalle belle gambe, come Giunone, Proserpina, Diana; tutte prerogative atte a destare il maggior caldo dell'immaginazione ed a somministrare all'artista sotto variati aspetti le forme del bello.

Appena ebbero cominciato a decorare i loro templi di magnifiche statue e che il Giove e la Minerva di Fidia sbalordirono il mondo intero, tutto venne simboleggiato poeticamente con filosofiche allegorìe; non vi fu virtù, vizio o passione che non venissero simboleggiate col mezzo delle statue, e la clemenza, l'onore, la forza, la salute, la fortuna, le stagioni, e sino gli esseri più metafisici somministrarono materia all'industre scarpello dei greci. L'amore e il desiderio dei beni e il timore dei mali passarono dallo studio dello scultore al santuario, e per essere esenti dal timore gli spartani gli eressero una statua, egualmente che i romani eressero un tempio alla febbre e que' di Corinto ai numi infernali. Asseriscono alcuni viaggiatori esistere nel regno di Golconda il simulacro del vajuolo, e il conte di Caylus riporta nei suoi monumenti sino l'immagine del dio *Crepitus* in venerazione presso gli egizii.

Che più? Se mentre il nuovo culto rivelato già si andava estendendo e minacciava la decadenza di quello del paganesimo fu eretta in Aquileja una statua a *Venere Calva* in memoria dell'eroismo delle donne di quella città, che dopo avere dati i loro giojelli e fusi i loro preziosi ornamenti pel bisogno della patria assediata dalle armi di Massimino, recisero anche le loro chiome e ne formarono funi pel servigio delle macchine militari? L'immaginazione era scossa continuamente da oggetti sensibili e non si esaltava in mistiche superstizioni: il cuore prendeva un mediocre interesse negli oggetti esterni del culto, e più l'orgoglio e l'ambizione delle nazioni che l'entusiasmo o la divozione dei popoli contribuivano all'erezione dei templi e dei simulacri: il filosofo rideva

in segreto, ma guardavansi bene dallo squarciare un velo sotto cui stava il riposo dell'ordine sociale. L'utile permanente di questo sistema non permetteva che s'interrogasse ogni momento la ragione su cose che per la bella loro materiale apparenza già soddisfar potevano abbastanza i sensi, ed erano conservate e protette dalla saviezza della legislazione. I torrenti di sangue che si versarono per guerre di religione, ove la disputa armò di ferocia i partiti ostinati dagli ariani fino agli albigesi non si versavano in Grecia per contestazioni di questa fatta. Nei climi dove l'uomo soffre o i ghiacci o le arsure si esalta più facilmente l'immaginazione per fare un sagrificio alla divinità delle sofferenze di questa vita colla speranza di una vita migliore. I deserti della Tebaide, le sabbie del Gange, le rive del Baltico e le rupi di Scozia possono apprestarci gli esempj pei quali l'uomo tremante si prostra dinnanzi al principio dei mali, che non cessa di agire potentemente addolorando di continuo la specie umana; ma i greci, a'quali la più felice natura sorrideva placidamente, dinnanzi a chi doveano prostrarsi, se non era a quegl'idoli che visibilmente senza alcun mistico velo servivano di soave solletico ai sensi o di piacevole scossa all'immaginazione! Alcun bisogno non v'era che i loro pensieri si dirigessero a immaginare il compenso di un'altra vita quando quella di cui già godevano era sì dolce.

Segni del Culto multiplicati.

Estesi in tal modo i mezzi per cui il culto pubblico era dall'arte soccorso tanto efficacemente, non tardò poi la privata divozione a multiplicare il numero dei simulacri con quella immensa folla di penati, di lari, di statuette votive che si videro appese in ogni remota parte delle abitazioni, come oggidì nel culto nostro dominante veggiamo praticato per mezzo di quegl'infiniti segni di religione che pendono tanto dalle pareti de'più sdrusciti abituri, come dalle dorate sale e dai remoti gabinetti dei grandi. La condizione dell'uomo privato si modellò sempre su quella dell'uomo pubblico, e l'interno delle famiglie presentò l'immagine ora d'una piccola repubblica rappresentata dal consiglio e dal voto dei congiunti, ora d'una monarchia governata dall'indipendenza assoluta del suo reggitore, a seconda della diversa forma con cui è legata la gran società. Così ad imitazione del tempio ebbero ricetto nei privati sacelli, e nelle capelle domestiche i tanti simulacri di quei numi ch'erano esposti alla pubblica adorazione, e ch'indi accomunati con questi emblemi s'introdussero in ogni luogo a simboleggiare coll'infinito loro numero la divina presenza.

Utilità dell'orgoglio umano per le arti.

Se non alla perfezione, contribuì certamente alla multiplicità dei monumenti e delle statue, oltre il politeismo anche l'orgoglio dell'uomo; l'ambizione, quell'insanabile tormento del cuore umano, per cui sudano i saggi e s'affaticano nell'amarezza e nelle contraddizioni di cui è sparsa la vita loro, offre almeno un compenso di gloria nel voto imparziale della posterità.

Ma è tante volte successo, e dalle romane storie si raccolgono non pochi esempj, che i tiranni della capitale del mondo ebri del fasto e dell' orgogliosa loro potenza, e non pertanto presaghi per le secrete voci del loro sentimento che la posterità non avrebbe mai collocato sugli altari il loro simulacro, impazienti di aspettare un voto sì dubbio, anticiparono sull' avvenire e divennero arbitri dell' opinione universale con un tratto di comando assoluto; di modo che le arti, quasi può dirsi, che nella disgrazia comune si consolassero ed avessero quelle grandiose occasioni che altrimenti non avrebbero potuto sperare da una posterità la quale dalla remota Alvernia non avrebbe chiamato mai un fonditore per commettergli uno smisurato colosso di bronzo alto 100 piedi da erigere a Nerone nella casa aurea, nè si sarebbero multiplicate le immagini che sono tuttavia in esecrazione.

La pietà, mista essa pure all' orgoglio, invocò il soccorso dell' arte per tramandare alle remote età la memoria degli uomini chiari, che meritarono o un pubblico od un privato monumento, ma essa pure agitò di tormentosa smania i viventi per assicurare alcuna volta innanzi morte i mezzi onde non mancasse a loro tomba onorata, ricca di pomposi ornamenti e di sculture, e ciò più coll' opera della previdenza e dell' ambizione, che per quella delle lagrime e della riconoscenza. Non sono pochi i monumenti che attestano di essere eretti acciò che la memoria del cenere che rinserrano tutt' al più si rinovelli agli occhi, ridestar non potendo un qualche dolce sentimento nel cuore dei posteri.

CAPITOLO QUARTO

CENNI STORICI SULLE ANTICHE VICENDE DELL' ARTE DELLA SCULTURA.

Ricevuti ch'ebbe l'arte della Scultura tanti impulsi dalla pietà, dalla riconoscenza, dall'ambizione, dal lusso dei popoli diversi presso i quali fu coltivata, andò soggetta essa ancora a quelle tante rivoluzioni che nella decadenza o nella prosperità delle nazioni abbassano o innalzano anche l'esercizio e le opere della mano e dell'intelletto degli uomini. Come tutte le altre arti ebbe le sue vicende, la storia delle quali è stata lo scopo di due grandi opere che precedettero queste mie storiche ricerche, l'una del celebre Winckelmann e l' altra del Signor d' Agincourt, e lo scorrerle rapidamente mi porterà con più ordine all'epoca dalla quale io intendo voler dipartirmi. Inutili non del tutto riesciranno pochi cenni, dovendo qualche volta, siccome io mi sono proposto, fare confronti ed esami fra l'antico e il moderno, segnare alcune analogìe di stili e di vicende per le quali hanno un inseparabile contatto tra loro sì la storia delle nazioni che quella dei progressi dello spirito umano.

Impossibile riesce l'indicare cronologicamente ciò che possa essere accaduto di quest'arte al di là dei monumenti dei quali manchiamo, e si ritornerebbe alle ricerche nel primo capitolo di quest'opera già esposte sulle tracce del d' Anckerville. Noi non abbiamo cognizione delle antichissime nazioni se non per mezzo di altre nazioni posteriori, e conviene attenerci a queste ultime i cui monumenti esistono ancora e possono in qualche maniera supplire per quei popoli dei quali non ci rimane che il nome e dai quali potrebbero forse essere provenuti.

Arti Egizie.

Che le arti presso gli egizj non giungessero a quella perfezione a cui salirono presso i greci sembra giustificato abbastanza dalla loro natura e dall'indole del loro carattere. Non potevano concepire gl' artisti così facilmente la idea della sublime bellezza, se non ne osservavano le costanti orme nella loro natura; e non vale il riflettere che vedendo molti forestieri ne' loro paesi commercianti avessero potuto ammirarla fuori degl' individui della loro nazione: essi non potevano sentire il vantaggio di queste differenze, poichè in ogni cosa (siccome fu sempre usanza d'ogni uomo e d'ogni nazione) facevano sè stessi modulo e misura di umana bellezza, in quella guisa che i paesisti

olandesi tenendo il tuono delle loro arie freddo e nebbioso trovano esagerato quello dei paesisti italiani; e il purpureo tramontare del sole nella Campania o nel Lazio viene da loro più raffigurato ad una meteora occidentale che ad uno stato ordinario di bellezza del nostro clima. Risentono gli egiziani alcun poco delle forme degli etiopi loro vicini, hanno un colorito piuttosto cupo cagionato dall'arsura cui sono sottoposti, e secondo un'antica osservazione, avevano insino l'osso della gamba curvo e piegato all'infuori (1); Scorgesi in generale dalle loro statue come le figure di donna fossero strette sopra i fianchi, avendo rilevatissimo il petto, cose tutte che per l'abitudine degli artisti nel ricopiare materialmente la natura, non attestano nelle opere loro alcuna alterazione per parte dell'immaginazione o dello scarpello. Eliano dice, che a' suoi tempi era impossibile di trovare una donna egiziana di belle fattezze, e Ammiano Marcellino chiama questi popoli gracili e secchi: *Homines autem Aegyptii plerique subfusculi sunt et atrati, magisque mæstiores, gracilenti et aridi, ad singulos motus excandescentes, controversi, et reposcones acerrimi*. A questo difetto della natura esteriore associandosi un carattere piuttosto inclinato alla tristezza ed alla malinconìa, non poteansi ottenere produzioni che pareggiassero le greche. Quelle immaginazioni abbisognavano di scosse grandiose per esaltarsi, e la loro elevazione veggiamo come dava poi subitamente nel gigantesco, nel misterioso, nell'allegorico senza piacevolezza od amenità. L'austerità egiziana mantenne sempre un'indole distintiva della nazione, e di fatti l'Egitto fu il più popolato di monaci e di solitarj anche nei tempi posteriori alla sua grandezza. Se a tutto questo si aggiunga la poca stima in cui erano tenuti gli artisti, si vedrà come tutte le allegate ragioni sono sufficienti a giustificare i motivi di un'inferiorità indispensabile delle arti egizie poste al confronto delle arti greche.

Arti Etrusche.

La supposizione che gli etruschi traessero dagli egizj le loro arti e il loro disegno è priva di fondamento, poichè come avvertì il Lanzi, la rigidezza e il rettilineo dei segni non han bisogno di venirci dal Nilo, e nei principj delle arti presso tutte le nazioni si vide lo stesso carattere essendo quello stile non tanto arte, quanto mancanza di arte; sempre però parlando della prima epoca delle arti etrusche, che Strabone disse somigliare al greco antichissimo, vale a dire, che teneva di uno stile proprio agli esordj delle arti. Quanto poi alla simiglianza di questa nazione coi greci e alla sua antichità, scorgesi un commercio di cognizioni, una mutua propagazione d'idee e d'insegnamenti da nazione a nazione, per cui sembra che le asserzioni e le congetture dei Winckelmann, dei Caylus, dei Gori, dei Guarnacci, dei Dempsteri debbano riformarsi tutte col maturo raziocinio del Lanzi. Per quanto risalir

(1) Aristot. Prob. Sect. 14. N. 4. Pignor. Mensa Isiaca.

vogliasi ai popoli primitivi d'Italia che abitarono le tre Etrurie, l'inferiore, la centrale e la superiore, dette altrimenti la Campana, la Toscana e la Circumpadana, sembra che tutti s'accordino essere stati i pelasghi ed i lidj, i quali poi dopo lunga dimora in queste regioni tornarono in Grecia sotto il nome di pelasghi tirreni dal luogo dov'ebbero sede, o forse da dove mosse la loro colonia. Sembra poter conciliarsi che il loro ritorno in Grecia servisse al perfezionamento delle arti anche colà, per quell' estensione di cognizioni che viene dal contatto dei saggi e dei dotti d'ogni nazione, come altresì è indubitabile che nei primi secoli di Roma coll'ajuto delle opere greche molto migliorarono gli etruschi il loro stile, e basti il riflettere che le migliori opere di questa nazione sono del terzo secolo di Roma, e quindi contemporanee a quelle di Fidia.

Sarebbe di fatti ben strano e ad ogni buon senso repugnante l'opporsi al Lanzi e all'Inghirami col voler credere che soggetti greci trattati in ogni monumento d'arte ancor dagli etruschi e in bassi rilievi e in patere e in gemme incise, dovessero avere una data anteriore ai floridi e bei tempi dell' Attica; ed ogni ragione anzi ci convincerà che il primo a trattare tali soggetti debb'essere stato il greco nella cui lingua erano i poemi e le memorie che ne formavano il soggetto, la cui gloria nazionale esprimeva i fatti, ch'erano denotati sotto quei vestimenti e quelle armi, e non mai l'etrusco, cui era ignota quella lingua, estranee erano quelle costumanze, indifferenti quegli avvenimenti. Si trattava di nazioni piene di spirito e di attività e una scintilla bastava a produrre un incendio, dimodochè vedutesi appena dai popoli dell' Etruria le opere de' greci artefici in Italia e in Sicilia, si compiacquero d'imitarle appunto senza quella servilità a cui si rifiuta chi sa di per sè stesso inventare.

L'osservarsi inoltre che le più belle opere etrusche sono quelle appunto che si avvicinano ai felici tempi della Grecia, prova evidentemente il soccorso mutuo delle cognizioni di queste due popolazioni. Se altrimenti fosse stata la cosa, avrebbero potuto gli etruschi senza sussidio straniero perfezionare le arti in Italia, tramandarci a preferenza i loro fasti, le loro storie, le loro favole nazionali; ma preferirono eglino l'imitazione dell'opere degli artefici greci, dalle quali attinsero quel solo avviamento che bastò al feracissimo loro ingegno per formarsi uno stile loro proprio, che seppero trattare maestrevolmente. Fanno di ciò fede le varietà eleganti sempre osservabili nelle ripetizioni dello stesso soggetto che si veggono le dieci e più volte sui sepolcri di Volterra, e quei pochissimi soggetti nazionali che condussero con maestria non dissimile dalle greche imitazioni. Con questo modo di pensare circa le arti etsruche sembrami che possano conciliarsi altre opinioni, riflettendo che le vicissitudini delle età ora trascorse potrebbero far rinascere il caso dei Pelasghi,

se trasportate di nuovo italiane colonie in Grecia per noi si rendesse liberalmente a quei popoli ciò di cui loro siam debitori, e ciò che hanno da parecchi secoli per la cruda e umiliante loro servitù coperto di amara dimenticanza.

Arti in Grecia.

Potrebbe indagarsi la causa per cui le arti presso gli etruschi salirono men alto e minor tempo durarono che presso i greci a fronte degli esempj presi da imitarsi e di una certa analogìa di clima che specialmente nell'Etruria inferiore, cioè nella Campania, può ravvisarsi.

A questa ricerca procura di rispondere Winckelmann attribuendo siffatta diversità unicamente all'indole melanconica e trista degli etruschi, derivata dal loro culto e dalle lor costumanze, non meno che dalla continua necessità di battersi coi loro vicini: le quali cagioni non so quanto possano giudicarsi sussistenti tosto che vogliasi riflettere, che i numi e gli eroi della Grecia erano presso che i medesimi con quelli dei popoli dell'Etruria; che molta analogìa eravi di clima, e non molto poi era diversa la forma sin di governo, poichè quando la Grecia viveva a repubbliche, gli etruschi viveano in confederazione coi lucomoni elettivi e non arbitrarj in ogni provincia. Anzi gioverebbe l'osservare, che quando i greci furono soggetti ai romani stettero assai peggio *reducti in provinciam* sotto il governo dispotico di un pretore o di un proconsole; laddove l'Etruria fu trattata a colonie e municipj, vale a dire, con amministrazione interna affatto libera.

Malgrado a ciò continuarono i greci nella romana servitù (anche sotto gl'imperatori) a produr belle opere d'arti, ma gli etruschi cessarono dall'eseguire più opera alcuna di rimarco, come apparisce dall'antichità remotissima e dalle rimaste reliquie. Sonovi alcune ricerche alle quali non è agevole il rispondere adeguatamente, e alcune quistioni che impossibile diventa il risolvere con piena evidenza, se si vogliono escluse quelle fortuite combinazioni o cause deboli e incerte che hanno talvolta prodotti effetti grandiosi e non preveduti.

La poca differenza che nei costumi, nella religione, nel clima, nel governo si giudicava essere esistita fra questi due popoli, non sembra che produr dovesse effetti tanto diversi; nè vedesi come possa il dottissimo Winckelmann attribuirli alla pretesa malinconia di carattere degli etruschi. Forse potrebb' essere che dall'esame imparziale delle opere degli uni e degli altri risultasse minore il grado di differenza di quello che comunemente supponesi, il che non ha quì luogo ad esamina, ed ancora che ciò fosse nostro scopo, saria primamente bisogno di bene stabilire i modi onde far tali comparazioni, giacchè il molto che ci rimane di greco lavoro, in confronto del poco che di opere etrusche conservasi, non so quanto possa giustamente paragonarsi.

Il decidere per via di congetture ove manchi la storica evidenza è la dote più pericolosa e più fina del critico, e in virtù di questa specie di oscurità

forse da noi si defraudano di alcun merito, e di qualche a noi ignoto requisito i nostri antichi popoli dell'Italia. Sembra, egli è vero, che meno evidente tra gli etruschi che fra i greci fosse la protezione che si accordava, e la stima pubblica di cui si onoravano gli artisti: ma vorrassi egli alla sola protezione accordare un influsso bastevole perchè le arti presso di loro si elevassero a tanta grandezza? Quando si è riconosciuta una qualche causa accidentale, o superiore alla nostra intelligenza; quando si è voluto escludere il caso dall'aver parte nelle umane cose, si è invocato una forza soprannaturale a cui tutto il merito si è attribuito d'ogni avvenimento, e da ciò forse nasce che la sorte privilegiata per cui l'eccellenza degli artefici greci si propose ad esempio, venne giudicata frutto della protezione di Minerva, senza riflettere che l'agilità del loro ingegno, la dolcezza del loro clima, l'immaginoso del loro culto, la loro legislazione, ed ogni loro costumanza infine potevano influire bastevolmente per costituirli il primo popolo del mondo.

Pericle, Alessandro e successori.

Portata la scultura durante il governo di Pericle e il regno d'Alessandro alla eccellenza soffrì alquanto di decadimento dopo quelle epoche luminose, restando il buon gusto come in uno stato d'inettitudine e di sospensione per una trentina circa di olimpiadi, dopo le quali si riscossero i buoni talenti, e quantunque le arti non risalissero allo splendore del primo tempo, se non diedero dei Fidia, dei Policleti, dei Scopa, dei Prasiteli, dei Lisippi, vantarono un Apollonio, un Agasia, un Glicone. Gli sconvolgimenti in balìa de' quali rimase la Grecia, e la divisione del regno di Alessandro fra suoi capitani che si arrogarono il diritto di succedergli, furono la necessaria causa della prima rivoluzione, quantunque le città della Grecia non godessero punto d'un sistema pacifico, anche negli anni che corsero tra Pericle ed Alessandro, nei quali però, malgrado le continue guerre intestine, le arti non vennero ritardate nei loro progressi. L'amore della libertà essendo forse la principale cagione delle prime rivalità interne, e prendendovi ogni individuo una parte sì attiva da farne la propria causa, non avrà inceppata la forza creatrice, ma avrà in vece dato un più forte eccitamento, in grazia di cui quella generale agitazione che teneva scossa l'energìa della nazione dovea dare nello stesso tempo un impulso veemente all'immaginazione degli artisti, che vibravano colpi di scarpello pieni di fuoco e di fantasìa per eternare gli eroi della loro patria e le cospicue glorie della loro nazione. E se così non successe nelle guerre dopo la morte di Alessandro, nelle quali si trattò d'invasioni nemiche, egli par chiaro che il genio dovesse rallentare il suo volo, mentre si combatteva allora per la servitù e incominciavano i greci a sentire le umiliazioni e la miseria dalle quali non sorgono le arti con energìa, o se pur piegano per la forza dei tempi, lo fanno condotte per fame o per tema, rese mercenarie e languenti.

Se Tolomeo Filadelfo non avesse conquistata tanta parte dell' Asia e dell' Egitto, la scultura poteva dirsi già estinta; ma parve risorgere in Alessandria una seconda Atene, che fu il rifugio delle profughe arti, le quali vi rinvennero una protezione ed un nuovo incoraggiamento. Breve fu però questo soccorso mentre di nuovo ricaddero sotto Tolomeo Fiscone, e dopo Antioco abbandonata l' Asia e l' Egitto le arti e gli artisti peregrinando quasi senza più asilo dovettero rifugiarsi per breve tempo ancora nella terra ospitale di Grecia e nell' isola di Sicilia.

Tolomeo Filadelfo.

Le nuove guerre civili dei greci e la lega achea non lasciarono più pace alle arti figlie della mente divina, e i preziosi oggetti che furono monumenti della gloria di quelle scuole, dell' onore di quella nazione e del genio di quegli artisti rimasero saccheggiati e dispersi; Elide fino a quel tempo intatta e rispettata, e Corinto furono arse e distrutte. La romana ferocia conquistatrice incalzava colle armi alla mano il difensore dell' are e dei tempj de' suoi numi, e colpiva nello stesso tempo barbaramente il pacifico autore di quegl' inimitabili simulacri, non prevedendo che un giorno avrebbe apprezzato ciò che manometteva colla rabbia militare, e che avrebbe resi i più grandi onori alle opere dei greci scarpelli.

Conquiste dei Romani in Grecia.

Venne edificata di fatti la grandezza romana in materia d'arti, di gusto, di monumenti sulle ruine della Grecia, e negli ultimi anni della repubblica romana e nei primi del felice regno d'Augusto la scultura, nudrita degli stessi elementi che la elevarono alla sua maggiore grandezza negli aurei secoli della Grecia, prosperò anche in Roma con tutto il vigore; tanto la felicità delle circostanze influisce sul progresso di questi studj!

Nell' epoca avventurosa del secolo d'Augusto, in cui questo gran moderatore raccolse i frutti della libertà e della repubblica, e in cui gli edificj fatti a private spese erano al dir di Svetonio diretti sempre alla pubblica utilità, Augusto stesso fabbricò in Roma il tempio e la piazza di Marte vendicatore, il tempio di Giove Tonante nel Campidoglio, quello di Apollo Palatino, colle pubbliche librerie, e furono eretti inoltre il portico e la basilica di C. Lucio, i portici di Livia e di Ottavia, e il teatro di Marcello. Il sovrano esempio fu imitato da' ministri e da' generali, e per opera del suo amico Agrippa s'innalzò il Panteon; modelli tutti che attestano la maggior perfezione delle arti in Italia.

Arti in Roma. Augusto e successori.

Se sommi furono gli sforzi che l'arte divina della scultura fece pel desiderio di piacere ad Augusto, che ambiva d'infonder lena e coraggio ad ogni genere di utili e ameni studj, furono però spinti in appresso al raffinato e al lezioso, sino a farli decadere da quella severa e sublime semplicità che segnava l'epoca del maggiore loro ingrandimento. Null' ostante l'ottimo effetto che la protezione del principe e il suo amore per le arti produssero sullo spirito umano,

fu di lunga durata in Roma, di maniera che sotto il men augurato regno di Claudio potè la scultura gloriarsi dei due gruppi che stanno ora a villa Ludovisi, degni degli aurei tempi della Grecia, l'uno detto volgarmente Aria e Peto, e l'altro Papirio e la Madre. Ma la vera storia parlante dei progressi e delle vicende della scultura in Roma vedesi chiaramente nella serie dei Cesari di circa tre secoli, da Giulio fino a Gallieno.

Il confine che Tacito assegna alle sublimi produzioni dello spirito umano, quanto all'eloquenza e alla libertà della storia, è la battaglia d'Azio, dopo la quale, egli dice, non si videro più opere che eguagliassero le precedenti; sembra ciò potersi anche estendere, senza far torto al vero, alle arti della imitazione. I successori di Augusto secondo la buona o cattiva loro indole fecero provare a tutte le arti l'effetto delle vicende politiche da cui fu agitata Roma e l'impero. Tiberio, Claudio, Caligola pare che si studiassero d'imprimere su tutte le cose l'orma profonda della lor triste natura, volendo quest' ultimo durante il suo regno veder atterrate tutte le statue erette agli uomini grandi del tempo d'Augusto e raccolte nel campo di Marte, e far trasportare dalla Grecia quante più statue potesse per troncarvi il capo e sostituirvi la sua imagine (1). Nè vale opporre a queste pur troppo vere osservazioni che fuvvi ai tempi di Tiberio un artista capace di produrre la statua di Germanico, opera degna dell'aurea età, poichè riflettendo che questi era il successore d'Augusto, e che l'autore della statua fu Cleomene di Atene, cesserà ogni sorpresa e sarà dimostrato, che non possono i successori di un'epoca felice distruggere in un punto gli ottimi effetti dell'età che gli ha preceduti.

Arti sotto Nerone.

Sembrò per un momento che l'aurora del regno di Nerone esser dovesse foriera di nuova luce per le arti, e il prometteva l'avidità ch'egli dimostrava per la magnificenza e per tutte le produzioni degli artisti più segnalati. Cinquecento statue, secondo Pausania, egli tolse dal tempio d'Apollo in Delfo per ornare la casa aurea; e Plinio racconta, che chiamò Zenodoro dalle Gallie, il quale in Auvergne aveva impiegato dieci anni a fare una statua colossale di Mercurio, acciò fondesse in Roma il suo colosso di bronzo alto 110 piedi, secondo Svetonio. Ma tutta questa smania non era amor per le arti, e ce lo attestano cento altre circostanze, le quali palesano il cattivo suo gusto. Tutte le sue magnificenze portarono sempre l'impronta di quella pompa lussureggiante che per un improprio ammassar d'ornamenti degrada dalla nobile e necessaria semplicità le produzioni di gusto. Nerone fece indorare la famosa statua d'Alessandro opera di Lisippo (2), e piacendogli questa sua barbara invenzione, fece coprir d'oro infinite statue onde l'apparenza

(1) Sveton. in Calig. C. IV.
(2) Plin. lib. 34. c. 8.

esteriore della materia preziosa prevalesse alla squisitezza del lavoro. Ma fu poi negl' incendj di Roma che la scultura provò tanta parte di quella decadenza a cui ogni produzione degli uomini fu assoggettata indistintamente (1), e quantunque la storia non ponga ben chiaramente a carico di Nerone il grande incendio della Città, egli è pur vero che accadde durante il suo impero.

Moda Egiziana.

Contemporanea fu la decadenza in tutte le opere di gusto, e l' eloquenza di Seneca era tanto inferiore in merito a quella di Cicerone, quanto il poema di Lucano era al di sotto di quello di Virgilio; sempre per lo stesso principio di voler staccarsi dalla semplicità e di dare nella leziosaggine e nel gonfio. In riguardo all' arte particolarmente della scultura bisogna confessare esservi stata un'epoca ulteriore fatalissima come fu allora che si adottò la superstizione non solo del culto egiziano, ma una certa moda d'imitazione dei monumenti egizj, che ripetuti dagli scarpelli romani si scostarono dalle opere greche e dalla bella natura per servire alla stravaganza; e ciò veggiamo in alcune statue pur anche bellissime che rappresentano personaggj romani in quella foggia d' abbigliamento e di positura.

Trajano Adriano e gli Antonini.

E non bastò la protezione che Trajano, Adriano, e gli Antonini accordarono agli artisti per togliere l' influenza delle precedenti sventure, che pur si travvidero anche attraverso la luce di queste migliori età i germi fatali della corruzione del gusto; e sebbene fossero prodotte opere distinte, le loro bellezze non erano più maschie e sublimi, ma ricercate e minute. Siccome sotto il regno degli Antonini i pedanti e i soffisti sfoggiarono il tortuoso acume e la sottigliezza dei loro ingegni guidati da uno spirito falso e corrotto, così le arti non poterono sostenersi contro questa fatale pendenza; ovvero se anche lasciarono sperare un miglioramento, fu questo al dire di Winckelmann, ciò che accade in una malattia per quell'apparenza fallace di meglio stare che bene spesso è foriera di morte. Non rimangono di opere celebrate in quest' epoca se non che alcune copie degli antichi originali, e al genio inventore fu forza venir meno, o limitarsi in qualche busto a far pompa soltanto di molta diligenza di lavoro per la somiglianza dei tratti, per la esattezza degli accessorj e per il maneggio dello scarpello.

Decadenza delle Arti in Roma.

La mancanza degl'incitamenti che ogni giorno erano minori in Roma, e l' amore di novità furono cause possentissime della decadenza delle arti, e nessuna cosa più dell'amore della novità e dell'inusitato mena al cattivo gusto. Quando un palato abbisogna per essere vellicato d'un sapore troppo mordente, convien dire che le sue papille sieno affievolite, guaste e corrotte; quando una donna stanca della semplicità del suo vestito elegante ricerca presso le straniere nazioni nuove fogge e nuove divise e quando la sua tunica

(1) Tacit. An. XV.

le dispiace, e le sue maniche non le sembran più belle, bisogna decidere che il suo buon gusto è già adulterato, e che si trova essa in uno stato di decadenza umiliante.

Dopo Comodo si vedono le arti inclinare al precipizio, e sotto Settimio Severo invano tentano di risorgere: i monumenti di quel tempo indicano quell'irreparabile scadimento avvenuto poi sotto Gallieno per esser infruttuosamente protette sotto Costantino. Il loro ripullulare in queste ultime età era come quello di una vampa splendente in sul mancargli dell'alimento, come il rialzarsi d'un ferito che ad ogni sforzo ricade e la lena gli manca onde reggere il peso del corpo.

Non può negarsi che durante l'impero vi furono alcune età privilegiate nelle quali si videro produzioni distinte e degne di appartenere agli aurei secoli, ma ove la decadenza non si possa arguire dalla mediocre esecuzione delle opere, può però sempre desumersi dalla qualità dei lavori a cui si dedicarono gli artisti. Perseguitata l'antica religione e privata d'ogni prestigio non somministrava ormai più che deboli allegorie, e poche are votive e simulacri si alzavano alle divinità, null'ostante i bei scritti di Varrone. Raffreddatasi la pietà dispendiosa e diminuita l'ostentazione, non si ergevano più templi e non si costruivano più delubri alle dimenticate divinità. Brillò non pertanto il talento degli artisti in certe epoche prossime alla decadenza delle arti nel far ritratti, come ne veggiamo di bellissimi ai tempi di Lucio Vero, di M. Aurelio, di Caracalla e di altri degni di passare per opera dei tempi migliori. Pare che l'alfa e l'omega nelle arti sia il ritratto, e che segni tanto la loro origine come la loro ruina. Si giunge all'indifferenza per ogni monumento quando cessa l'affetto alla gloria patria; non s'incoraggiscono più le imprese grandiose, non trionfa più l'ambizione, non hanno più alcun ascendente i pregiudizj religiosi, ma si ama, si ammira e si vuole la propria immagine. Questo è il frutto delle osservazioni sui secoli e della esperienza sulle passioni degli uomini.

Costantino.

L'arte della scultura sotto il regno di Costantino fatalmente non fu partecipe della gloria delle sue armi, e il rivolgersi al maggiore dei monumenti eretto alla sua memoria basta per chiarirsi di questa verità. Tutte le bellezze che ammiransi nel suo arco trionfale sono involate ad un arco eretto 200 anni prima a Trajano, e come ognun sa, relative alle guerre di quell'imperatore vincitore dei daci e dei parti; ed osservasi pur anche con dolore come alcune di queste sculture preziose furono poste in luogo disadatto, o soffrirono assai nell'essere adattate ad ornare un edificio che gli artisti d'allora non erano capaci di condurre a fine se non goffamente, come si vede dal poco che necessariamente da loro fu eseguito.

Codice Virgiliano.

Si sono assegnate da molti a quest'epoca costantiniana le pitture del codice di Virgilio incise e pubblicate da Pietro Sante Bartoli, come alcune altre di un codice di Terenzio, con ciò volendosi provare che le arti non fossero in decadenza totale; ma i monumenti più grandiosi hanno ben più diritto di attestare il gusto e lo stato delle arti presso una nazione e di assegnare un'epoca ai progressi o alla decadenza dell'umano ingegno, di quello che le miniature di un codice, che potrebbero ad esempio allegarsi ove mancassero edificj, archi, basiliche, terme, statue, monete. Oltre di che il codice virgiliano viene da alcuni attribuito all'epoca di Settimio Severo, che se non fu per le arti felice, null'ostante precorse d'un secolo la decadenza in cui si trovarono sotto il regno di Costantino; e finalmente giovami riflettere che queste pitture non furono intagliate con quella fedeltà ch' è propria e necessaria per rendere una ragione esatta delle cose e servire ai dotti, come se avessero gli originali sott' occhio, presentandone il carattere non alterato. Il Bartoli aveva contratto l'abitudine d'intagliare le antichità romane de'secoli aurei, e l'intagliatore della colonna trajana mise troppo spesso il marchio caratteristico di quell'età e del suo gusto per tutto ciò che poteva render preziosi i monumenti. Egli attese a brillare pel merito proprio, il che non conviene volendo illustrare le cose antiche e servire alla storia delle arti, e potrebbe unicamente scusarsi questa specie d'arbitrio allorchè si trattasse di onorare gli artisti dell'età propria, come valentemente hanno saputo fare Audran, Edelink, Bartolozzi e diversi altri che hanno data col loro bulino migliore idea che non presentino la maggior parte degli originali dipinti dai loro contemporanei.

Le miniature dell'accennato codice virgiliano ci lasciano però opportunamente alcuni indizj dello stato delle arti nel secolo IV. o V. a cui debbonsi attribuire, e ragion vuole che si credano opera delle migliori di quell' età pervenutaci fors'anche per la preziosità in cui sempre si tenne quel manoscritto. I calchi esattamente fatti sul codice e prodotti nell'opera grandiosa del Sig. d'Agincourt serviranno a classificarle in quanto alla loro epoca, ed a far riguardare come belle parafrasi gl'intagli del Bartoli che, eccettuata la distribuzione, null'altro serbano di paragonabile coll' originale. Distante sembra molto da quest'epoca il codice di Terenzio colle miniature, anche conjetturandolo dai calchi prodotti dal Sig. d' Agincourt che lo attribuisce al IX. secolo.

Palazzo di Spalatro.

Giovami di fare in questo luogo un' altra riflessione opportuna, coll' osservare che i progressi come il decadimento delle arti non vanno per salti, poichè non si sarebbero trovate sotto l'impero di Costantino in tanta ruina, se prima sotto Diocleziano non avessero dato segno di riflessibile guasto. Intendo con ciò di voler dedurre, che l'opera del Sig. Adams sulle ruine di Spalatro dovrebbe un po'meglio assicurarci di una tal decadenza; giacchè ampia-

mente e fedelmente attesta la grandezza e la magnificenza del palazzo di Diocleziano. Sembra a ognuno di vedere in quest' opera molta parte di miglior gusto che non dovrebb'essere in un edificio di quell'età, e di cui non ha saputo spogliarsi forse l'autore de' moderni disegni. Anche le lettere di quel tempo ci sono prova di un grande peggioramento; e nelle inferiori epoche dell'impero romano veggiamo che non venivano incoraggiate altre arti se non quelle che contribuivano a soddisfar prontamente l'orgoglio o a difendere la potenza di quei regnanti.

Teodorico.

Da Costantino a Teodorico v'è un silenzio e una scarsezza di memorie e di monumenti per cui si forma quasi una laguna, a pescar nella quale fa duopò, della scrupolosa diligenza e della profonda erudizione degl' indagatori, i quali s'armino anche di lenti al cui favore scorgere, come il bruco nel bozzolo il filo di vita che resse le arti languenti dell' imitazione. Questa ruggine di 170 anni all'incirca fu un po' tolta da Teodorico, come lo attestano i monumenti di Ravenna, ma il gusto non potè risorgere e non vennero lusingate le arti d'una rivoluzione propizia; anzi non furono che languidi sforzi per assopirsi poi in un sonno più lungo, fino alla loro rissurrezione che ben dopo il mille, prima lentamente poi con vigore, le fece prosperare ad onor dell' Italia e del mondo in cui tornarono a diffondersi.

Esistenza delle Arti nei bassi tempi.

Tutti quegli sforzi che l'arte fece per non andare estinta del tutto furono coronati da alcuni parziali successi, i quali non servono punto a prova d'una prosperità generale, ma bastano a far fede appena della loro languida esistenza, non essendo un sol fiore d'una pendice o d'un campo quello che attesti il ritorno della primavera; e il citare un artista, una produzione, un monumento, non è lo stesso che citare una scuola. La fatica lodevole di tenere il filo attraverso tanta caligine e con sì deboli mezzi ha costituito il merito principale del dotto mio predecessore, che ha portato la face nel maggior bujo, e per i monumenti da lui raccolti ed illustrati resta provato che le arti piegarono alla calamità dei tempi, ma non furono mai spente. Preziosità inestimabili per lui divengono necessariamente, e proprie del suo penoso ed erudito assunto, il medaglione di Gallo e di Volusiano del terzo secolo cristiano, pari in bellezza alle cose greche de' migliori tempi, citato dal Bonarroti; e le pitture di cui Teodolinda regina de' longobardi nel 592 ornò il suo palazzo di Monza: *Suum palatium condidit in quo aliquid, et de longobardorum gestis depingi fecit*; e le imagini che Anastasio bibliotecario riferisce essere state circa l' anno 706 ordinate da papa Giovanni VII. il quale *fecit imagines per diversas ecclesias; quas quicumque nosse desiderat, in eis ejus vultum depictum reperiret. Basilicam itemque S. Dei Genitricis quae antiqua vocatur pictura decoravit*; e tante altre antichissime singolarità scoperte e indicate, che provano essersi pur sempre dagli uomini operato, quantunque con

diverso successo, e che vi furono anche talenti straordinarj, cui rozzezza di secolo non bastò ad impedire la singolarità di opere delle lor mani.

Non è oggetto delle mie ricerche il produrre quel poco che bastar potesse ad attestare la vita delle arti nei secoli bassi e che è stato raccolto con diligenza dal Sig. d'Agincourt. Quando verso la fine dell'ottavo secolo furono fabbricate le famose decretali della donazione di Costantino, pubblicate da Adriano I. il quale esortò Carlo Magno a imitare e confermare la liberalità del suo predecessore il gran Costantino, abbandonando ai papi la sovranità perpetua e temporale di Roma, non eravi tanta ignoranza d' arti come volgarmente si stima; e contemporanei agli autori di questa superchieria o di questa favola erano gli autori del ritratto di papa Giovanni VII eseguito in mosaico nei sotterranei di S. Pietro, e del celebre mosaico dell'abside dell' antico triclinio di S. Leone, ove S. Pietro presenta allo stesso Carlo Magno uno stendardo. Gli autori che ricostruirono per disposizione di Adriano I. medesimo la chiesa di S. Pietro in Vincoli e quella de' SS. Vincenzo ed Anastasio e quella di S. Giovanni alla porta latina e tante altre fanno eziandio prova che le arti del tutto non erano estinte, come la fanno gli autori che scolpirono tanti singolari bassi rilievi in marmo, e particolarmente in avorio, sicome quelli del museo Cospi in Bologna, recati dallo stesso citato autore Sig. d'Agincourt. Ma tutto ciò non toglie che que' tempi non fossero vuoti di gloria ed oscuri, e soltanto ci conduce ad osservare che sebbene i successori di Carlo Magno si dicessero il calvo, il grasso, il semplice, e quantunque Roma vedesse pontefici che a forza d'infamie per la turpe loro origine e per le indegne loro aderenze macchiarono la sede apostolica collocandosi con violenza sulla cattedra di S. Pietro, non fu troncato mai il filo delle arti, i cui monumenti restano ancora visibili a fronte della miseria che li circonda. In tanto deserto non v'è ruina la quale non riesca per noi importante, e per quanto si voglia approssimare ai tempi della maggior caligine verso il mille, pur hanno sempre le arti belle di che confortarsi.

Quando Enrico detto l'uccellatore, principe di Sassonia nel X. secolo, obbliando d'esser ammalato si pose alla testa delle sue truppe per reprimere un'invasione degli ungaresi e riportò una segnalata vittoria, ebbe ricorso alle arti per eternarla, e fece dipingere nel castello di Meresburgo gli avvenimenti di quella giornata: *Hunc vero triumphum tam laude quam memoria dignum ad Meresburgum rex in superiori caenaculo domus per ζωγραφίαν id est picturam notari praecepit, adeo ut rem veram potius quam verisimilem videas* (1).

E in fine la chiesa degli Apostoli a Firenze edificata nel IX. secolo per

(1) Liutprand l. 2. c. 9.

ordine di Carlo Magno meritò d'essere studiata dal Brunelleschi per le sue proporzioni; e la basilica eretta in onor della Vergine a Aix la Chapelle fu un atto egualmente della volontà di questo imperatore, siccome anche la chiesa di S. Martino a Firenze può mostrarsi come un antichissimo monumento, giacchè nell'XI. secolo Ildebrando non fece che ricostruirla.

Risorgimento delle arti nel Medio Evo.

Vi sono alcune particolari circostanze che operano sulle arti e sulle facoltà degli uomini un medesimo effetto in più luoghi contemporaneamente, nello stesso modo che il calore mette in moto la vegetazione generale sotto il medesimo clima per ogni dove. Invano si cerca per conseguenza il ceppo originario di queste derivazioni, mentre la facoltà produttrice sta appunto nelle circostanze preparatorie di questi germi. I più diligenti e imparziali indagatori intendono di provare con questo, che al momento del risorgimento delle arti in Italia, contemporaneamente ai Giotti, ai Cimabue e agli scultori pisani sorsero in altre parti altri ristoratori del gusto, e accagionano dell'oscurità d'altri chiarissimi nomi il silenzio o la mancanza di storici e di biografi che non ebbero la fortuna dei toscani, i quali furono i primi a scrivere nella lingua nostra e poterono essere anche i primi ad illustrare i loro artisti con indiscreta preterizione degli altri. Il Maffei e il Muratori si querelano di molte ommissioni del Vasari e del Baldinucci, e per quanto è di loro dottrina rivendicano l'onore degli altri, e potrebbe dirsi in questo proposito ciò che diceva Orazio parlando di Omero: *Vissero dei prodi anche prima di Agamennone, ma perchè privi di poeta sono sepolti nell'oblivione* (1). E che sarebbe stato di Troja stessa, scriveva Filostrato, se Omero stato non fosse?

Comunque sia la cosa, molta ragione apparisce in queste querele, quantunque tropp'alto rumor se ne levi, ed il maggiore torto del Vasari è stato di voler porre in troppo bella vista le glorie firentine col dipingerci l'assoluta cecità dell'Italia allorchè disse, *era spento affatto tutto il numero degli artefici quando nacque Cimabue l'anno* 1240, *a dare i primi lumi dell'arte della pittura*. Bisogna peraltro, non ostante questo zelo un po'spinto, essere giusti verso i toscani, e riconoscere che i loro artisti, ancor che abbiano avuti contemporanei nelle altre parti d'Italia, hanno un diritto al primo merito d'aver contribuito al risorgimento delle arti; e la censura che può farsi a qualche espressione un po' troppo calda che l'amor di nazione ha dettata al Vasari dee tacere col confronto dei grandi fasti e delle moltiplici scuole degli artisti toscani, cui non toglie punto o contende lo splendore qualche altra notizia a stento raccolta per far preponderare la bilancia in favore degli altri. La Toscana fu la culla ove risorsero le arti: l'Etruria era già stata maestra venti secoli prima, e per la seconda volta riprese i suoi diritti, e

(1) Od. lib. IV, 9. 15.

rinacque dalle sue ceneri madre degli studj , e nuova fecondatrice dell'umano sapere.

I più singolari modelli di scultura dell'antica Grecia, che dal tempo di Settimio Severo cioè verso la fine del secondo secolo dell'era nostra erano quasi sconosciuti o poco apprezzati dagli stessi greci, non servivano ormai più di modello ad artisti resi incapaci di apprezzarne il merito; e la superstizione che ne serbava le reliquie, non potè impedirne la distruzione quasi totale. Per buona sorte pochi marmi sfuggiti per caso e senza alcuna scelta alla general proscrizione, e conservatisi sotto le antiche ruine dei templi e degli edificj, furono come le radici d'una pianta altre volte ubertosa, che dopo d'essere rimaste lungamente sotterra ripullularono da loro medesime e produssero nel XIV. secolo nuovi germogli pei quali le arti si videro risorte nuovamente in Italia.

CAPITOLO QUINTO

OGGETTI RAPPRESENTATI DALLO SCULTORE.

UMANE FORME IGNUDE E FORME VESTITE.

In ogni tempo la scultura si è proposta per modello o la natura nello stato della sua nuda semplicità, o la natura ornata da quegli accessorj caratteristici che esprimono le costumanze e i riti civili o religiosi e distinguono le classi degli uomini e delle nazioni; in una parola la natura vestita. Nel primo caso l'artista dovette consultare la più difficil parte, sublimare i suoi concetti fra le bellezze della natura sparse sui moltiplici oggetti, e creare un nuovo bello scevro delle imperfezioni che nascono dalle cause seconde, detto *Bello Ideale;* e nell'altro esser dovette osservator diligente delle costumanze diverse per conformare l'applicazione di esse all'arte sua, di maniera che nocumento a lei non recassero le strane fogge, onde talvolta la bizzarria in oltraggio del gusto suol deformare in luogo di abbellire coi vestimenti il sottoposto modello della natura. E quand'anche le facili bellezze del nudo la vincessero sugl' ingombri voluminosi prescritti esteriormente dal bisogno, dal clima, dal rigore della decenza, dalla fantasìa della moda, o da qualsivoglia altra necessità; e l'artista ottenesse di poter presentare senza opposizione della censura gli oggetti meritevoli della sublimità del suo scarpello non d'altro fregiati che d'ignude forme trascelte, bellissime, pure non potrebbe interamente rinunciare alla cognizione degli usi diversi delle nazioni e delle varietà esteriori che agli occhi della moltitudine e della posterità costituiscono e contrassegnano tanta parte dell'ordine sociale. Rimasero poi prescritte dalla storia, dalla cognizione dei riti religiosi e da molte convenzioni passate in canoni d'arte le forme diverse proprie delle statue, dei numi e degli eroi, che agili, gentili, robuste, asciutte, grandiose tutte servono a caratterizzare l'oggetto rappresentato, ed avvi una serie di osservazioni subalterne da non trascurarsi sull'acconciatura dei capelli, sulla forma dei calzari, sulla natura diversa d'un cinto, su mille emblemi, sul gesto in fine, sul passo, sul moto che in preferenza conviene più ad una che ad un'altra figura.

Tutte le nazioni presso le quali restano monumenti di scultura annunciano una serie di costumanze diverse, che alle volte derivano le une dalle altre, come veggiamo a cagion d'esempio che i popoli vinti hanno data egualmente che

ricevuta la moda dai vincitori; le quali fogge attestano all'evidenza il progresso o il decadimento della cultura delle nazioni, e ci offrono in rilievo, per opera della scultura, la più durevole storia dei loro costumi. Commendevole sopra ogni altra è in questa materia l'opera eruditissima delle costumanze delle nazioni antiche desunte dai monumenti scritta dal Sig. Andrea Lens, e il giovarmi d'altra fonte nel corso delle osservazioni che io porterò sulle diverse forme dei vestimenti, sarebbe meno che idoneo, quando in così ottimo autore può aversi la scorta più rispettabile.

Origine delle vesti.

Fra tutte le nazioni che ci hanno lasciato memorie delle loro arti e delle loro usanze egli è noto come i greci non furono sorpassati da alcun' altra nell' eleganza e nel gusto. Uno dei modi con cui manifestasi l'eleganza della persona è la forma degli abbigliamenti, e abbiamo veduto in ogni tempo come le altre nazioni hanno posto ogni studio nell' imitare le greche maniere di vestire la persona, e di decorare di suppellettili l'abitazione, e si è inoltre osservato che il momento in cui si è negletta questa cura è stato quello della depravazione del gusto, della stravaganza che ha invaso i diritti della ragione e in fine l'epoca meno dubbia della decadenza delle arti. Per quanto sia difficile il segnare un preciso limite nel buon gusto, ed il fissare tanto nelle forme del vestiario, come in quelle d'ogni altra cosa quali siano le preferibili, indipendentemente dalle convenzioni e dalla moda, pure egli è chiaro esservi una norma con la massima evidenza indicata dalla sana ragione, seguendo la quale l'origine si riconosce di moltissime cose.

Quando gli uomini cominciarono a sentire il bisogno di vestirsi, dovettero servirsi delle pelli degli animali, come la prima delle materie che da loro trovar si potesse a quest'oggetto opportuna. Di qui forse venne la tunica la quale seguendo l'accennata ragione non può che formarsi di due quadri lunghi congiunti sulle spalle che cuoprono il dorso ed il petto, come il farebber due pelli applicate a quest' uso, cucite assieme con un foro attraverso del quale passare il capo: ricuciti i due quadri sotto le ascelle resta segnato il passaggio delle braccia, e legata in fine una cintura sotto il petto o sopra le anche onde rimanga al corpo la libertà del movimento, resta determinata la forma precisa della tunica greca.

È necessario travvedere sotto le vesti le forme del nudo.

La semplicità, la sobrietà, la ragionevolezza di questa maniera d'abbigliarsi, come d'ogni altra piacevole o necessaria abitudine della vita, si era resa costume nella Grecia e produsse il migliore effetto nell' arte dell' imitazione. Conoscevano i greci come la bellezza delle forme ignude era quella che attirava l'avidità d'ogni sguardo ed era il mezzo per giugnere ad ottenere un grado distinto agli artisti che meglio sapevano imitarla, mantenendo per conseguenza sempre viva l'emulazione fra le arti e la natura, e ponendo una grandissima cura nell' eleganza della persona acciò di continuo, e stando e movendosi

servisse di modello all' artista. Ove poi non era assolutamente concesso il preferire la bella nudità delle membra, sovrapponevano a quelle tali panneggiamenti, che ascondessero il meno che fosse possibile la grazia e la sveltezza delle forme, e sotto di questi stavano indicate le belle tracce della natura, velate da morbide pieghe di cotone, di lino o di lana, le più proprie ad assettarsi al corpo ed a piegare ad ogni suo movimento segnandone i dolci contorni. Difatti con quanta venustà non discendono le pieghe al di sotto d'una cintura che raccomanda le vestimenta di una statua greca, o sotto il petto o al di sopra appena dei fianchi? Queste cadendo pel loro peso e per la loro ampiezza si allargano o si ristringono adattandosi con maestà all' azione della persona, e lasciano travvedere col movimento la dilicatezza dei contorni senza mai in modo sgradevole interporsi od alterare le più squisite bellezze della natura.

Quella finezza di tatto e quella grazia che da ogni cosa greca spirava in tutta la sobrietà degli ornamenti, segnava allo scultore i canoni dell' arte sua; nè mai la moda sorgeva col progetto di capovolgere un sistema fissato dal gusto, contenta di regnare per quello ch' era di sua attenenza sulla giacitura de' meandri e de' ricami, sulla combinazione o le preferenze dei colori, sullo aggirar delle trecce attorno del capo, sulle forme de' braccialetti o dei monili, sull'apertura inferior della tunica, non usurpando giammai il dominio sul carattere nazionale, sul gusto, sulla ragione, nè creando le mostruose chimere che per amore di varietà, o sazietà di buon senso sonosi accozzate molti secoli dopo con sì bizzarre fogge che rabbrividir fecero le mani le quali trattar dovevano lo scarpello per imitarle, come a suo luogo vedremo più partitamente. Vano dunque è il cercare altre cause che possano avere determinato gli uomini a ricoprirsi, quando la necessità, il desiderio di piacere ed il lusso hanno consigliato le forme d'ogni abbigliamento presso tutte le nazioni: ma il conoscere le varie maniere di questi ornamenti esemplificati da tante circostanze diverse non è cosa molto ovvia, e si collega più essenzialmente che nol sembri a prima vista, coll'istoria de' fatti e colle follie dello spirito umano, come cogli annali del mondo si collegano pur troppo le iniquità degli uomini, che senza delle une o dell'altre deserto e vacuo sarebbe ogni genere di tradizioni. Gli egizj, i greci, gli etruschi, i romani ci porgono una serie di monumenti dai quali trarre le cognizioni opportune al nostro intendimento, ma emanarono poi nel corso delle età posteriori tali alterazioni singolari per cui ci vennero presentati dal decadimento delle arti sino al loro risorgimento gli oggetti in stranissime guise panneggiati, e per forza soltanto di lunga abitudine il nostr' occhio si accostumò a tollerarne pur anco presentemente la forma sconcia e l'affettazione puerile.

La tunica di cui abbiam fatto parola più sopra, parlando dell'origine delle vesti, è stata in uso presso tutte le nazioni, e trovasi sì nei più antichi monumenti egiziani come in quelli delle nazioni a noi più vicine. La tunica egizia non differiva per gli scultori da quella dei greci in altro che nella rozzezza dello stile e nell' attaccare che facevano al nudo non tanto la sottoveste quanto la tunica stessa (1). I greci la portavano immediatamente sul corpo, era comune ai due sessi ed usavanla colle maniche e senza, ma più larga verso la parte inferiore per non impedire al corpo la scioltezza de' suoi movimenti (2). I due lati anteriori venivano attaccati ai posteriori sulle spalle con due fibule (benchè se ne veggano anche senza), e intorno al collo avevano per lo più un incavo che scendeva verso la metà del petto. La tunica lunga con lunghe maniche, come vedesi nella figlia di Niobe, è quella precisamente che i romani poi chiamarono *stola*, ed oltre ad essa si trovano altre tuniche di grande ampiezza senza maniche, dalle quali esce il braccio per una grande apertura, e sono ricche di pieghe che ricadono sulla cintura, come la Pallade di villa Medici riportata dal Lens. Altre hanno per vaghezza sciolta la fibula d' una spalla, e da quella parte col cader delle pieghe scopresi la nudità del braccio e del petto, come si scorge in alcuni bassi rilievi di amazzoni e in alcune figure di Diana, nelle quali sembra che lasciando libero il braccio, si mostri tutta la forza che doveva impiegarsi nel tendere l' arco. Le donzelle di Sparta portavano la tunica aperta dalle due parti inferiori fino all'altezza delle cosce, dal che furono chiamate *Phainomerides*, cioè mostratrici della coscia; moda riservata però alle sole giovani, giacchè Sofocle deride Ermione che in età matura portava ancora la tunica aperta.

Della Tunica

Gli uomini di bassa condizione portavano la tunica assai stretta, senza maniche e di tela grossolana (3). Polignoto dipinse Elfenore vestito come un marinajo colla tonaca tessuta di pelo di capra, e nel palazzo Farnese v'è la statua d'un contadino che porta del selvaggiume, vestito con una tonaca di pelle. Le tuniche degli uomini ordinariamente non iscendevano che sino al ginocchio, e le maniche non oltrepassavano il gomito. Poche volte s'è anche visto nei monumenti la tunica reale giungere fino al tallone, ed i re in atteggiamento d'imprese militari usavano la tunica corta; vedesi però in un basso rilievo ch' era in villa Borgese un Creonte re di Corinto colla tunica talare (4); siccome in un fragmento d'urna nel palazzo Rondanini un Edippo re di Tebe similmente vestito (5). Presso i romani non differiva molto il modo di vestire la tunica da quello che usavano i greci. Scendeva generalmente fino al

(1) Museo Capitolino T. III. Fig. 78. 79. 84.
(2) Plaut. in Trinummo act. V. Sc. 2. V. 30. e v. figure della famiglia di Niobe.
(3) Paus. Graec. Descript. L. X.
(4) Admiranda Rom. antiq. p. 61.
(5) Winckelmann Monum. ined. fig. 103.

ginocchio circa, e Quintiliano diceva, che più lunga avrebbe dato un'aria effeminata, e più corta, l'aspetto d'un centurione (1). Le maniche brevi e larghe lasciavano veder libere le forme delle braccia, e sappiamo che Caligola fu censurato di strano abbigliamento per le maniche lunghe della sua tonaca (2). Non era illecito portar più toniche, una sopra dell'altra, e particolarmente in inverno. Ma chi vuol conoscere quali errori si scrivono allorchè non si consultano i monumenti, ovvero quando si limitano le proprie osservazioni ad un'angusta periferìa, legga l'opera del Co. di Caylus ove dice sul proposito de' monumenti romani: *qu' on n'e voit ni tunique ni chemise marquées distinctement sur aucune statue d'homme*, eppure avrebbe potuto in Italia osservare più di cento statue colla tonaca benissimo conservate, se avesse dilatati i suoi studj al di là del suo gabinetto.

Cintura ed ornamenti della tonica.

Veniva allacciata la tonaca sopra le anche con una cintura, cioè con una fascia più o meno larga, la cui materia sarà stata varia secondo la condizione delle persone, e serviva, come può dedursi da diversi passi di antichi autori, per portarvi a guisa di saccoccia o denaro o altra piccola masserizia. Le donne cingevansi sotto del petto per sostenerne l'abbondanza e dare grazia e sveltezza al loro atteggiamento. Forse questa cintura è quella che Plauto chiama *Strofio* (3). Una delle figlie di Niobe ha però una singolare e gentile allacciatura che d' attorno il collo discende sotto al braccio fra la spalla ed il petto, e s'interseca dietro la schiena per poi ricongiugnersi alla cintura; uso che veggiamo in pratica anche oggidì presso le nostre donne che vestono con eleganza, ed in questo modo appunto Isidoro descrisse il *Redimiculum* (4). Moltissime figure poi in medaglie e statue veggonsi cinte da una seconda fascia sopra il basso ventre, e Winckelmann le giudica appartenere a Venere, quantunque molte se ne osservino che nulla hanno di comune con questa divinità, le quali tuttavia portano una seconda cintura. Generalmente uno dei precetti dell'eleganza era, che la cintura si assettasse molto alla persona, poichè così le pieghe che si formavano e vi ricadevano sopra, riescivano bene, nè la varia giacitura poteva scomporle.

Gli ornamenti della tonaca erano semplici assai, ed anzi di rado ne aveva, se non si eccettui quella fibula magnifica e grande che le donne d'Argo e di Egina portavano appunto allorquando ciò venne proibito in Atene dopo l'espulsione dei Pisistrati. Nell'orlo della tonaca si osservano uno o due giri riportati, come se fosse un gallone o fettuccia o un ricamo assai semplice, e

(1) Quintil. Inst. Orat. L. XI. c. 3.
(2) Sveton. in Calig. c. 52.
(3) In Aulularia Act. III. Sc. 3. V. 42
(4) Isidori Orig. L. 19.

non già frange o altri ornamenti di pelli ec., come hanno riferito falsamente alcuni troppo superfiziali indagatori degli antichi monumenti (1).

Non v'ha dubbio che fino dagli egiziani avanzi non siasi riscontrato che oltre la tunica, la quale facevasi d' una materia assai fina, le persone di distinzione non avessero anche un manto o sopravveste, o qualunque altro voglia chiamarsi abito per ornamento, per decoro o per difesa della persona, detto poi dai greci *Palla o Pallium*, o anche *Amiculum*. Era questo pallio un abito lungo e ricco corrispondente al nostro manto o mantello, che in occasione di viaggio o di guerra cangiavasi nella clamide detta *Clamyde, o Sagum*. Anche le donne presso i greci portavano il pallio ch'era, secondo tutti gli autori, un mantello a quattro lati, tagliato in quadrilungo, veste mirabilmente adattata più d'ogni altra a gittarsi sulle spalle e ad ornarne la persona con varietà e con vaghezza, secondo la forma che voglia darsi ai lembi del medesimo dal punto della loro allacciatura o della loro caduta. Io porto opinione che fosse della figura di un paralellogramo, quantunque Winckelmann (2) lo supponga di forma rotonda, e Ferrari semicircolare (3), confondendolo colla toga romana o col peplo della gente di teatro. Mi attengo a Lens che si riporta al testo degli antichi autori, i quali hanno visto e portato essi pure il pallio, abbandonando ogni altra conghiettura, ma non intendo con ciò di sostenere che il pallio non potesse aver nella parte inferiore al tergo gli angoli non poco scemati ed essere privo di acutezze. Ciò a cui sembrami poter opporsi si è, che il pallio si attaccasse con fibule o fermagli, perchè allora sarebbe stato inutile il parlare, come lungamente si è fatto in diversi tempi, sui modi di portarlo con maestrìa, sia per il cadere delle sue pieghe, sia per la maniera di gettarlo sulle spalle o di ritenerlo sul braccio. Se le nostre eleganti portassero allacciato lo *scial*, come la gonna, non resterebbe luogo a dare preferenza alla desterità od al gusto dell' una a fronte dell' altra nel saper panneggiare e dar rilievo colla mobilità delle pieghe alle grazie della persona; e di fatto il pallio si portava in modo assai più variato della clamide e del sago, che per la sua minor ampiezza non riusciva atto a tanti rivolgimenti, e il più delle volte raccomandavasi alla clamide con una fibula, come vedremo.

Del Pallio.

Gli uomini portavano il pallio di una stoffa più solida della tunica, con i due angoli inferiori ottusi, e le persone di una condizione più elevata portavano un pallio più ricco: oggetto di un lusso principesco od effeminato era il portare il pallio con lungo strascico (4). Questa veste non aveva

(1) Mons. Ménard Moeurs et Usages des grecs. Nadal sur le luxe des dames romaines.

(2) Hist. de l'art T. I.

(3) De re Vest. Par. II. lib. 4. c. 4.

(4) Plut. in Alcibiad.

presso i greci verun ornamento fuorchè agli angoli alcune ghiande che lo decoravano con molta semplicità.

Del Ricinio. Anche le dame greche portavano la parte superiore del corpo ornata e coperta di veli finissimi, ed il *Ricinio* non era altro che un piccolo abbigliamento di cui le donne greche coprivano il petto, formato da due pezzi di velo quadrati, come due fazzoletti uniti da una parte, lasciando un vano per passarvi il capo. Ricadeva sul petto e giungeva appena alla cintura, e l'unione dei due pezzi di velo sulle spalle era fermata da una o più fibulette.

Del Peplo. Molte ricerche antiquarie si sono fatte, secondo diversi passi di autori, circa il *Peplo* per determinarne l'uso e la forma, ma senza diffondermi in erudite discussioni credo che debbasi attenere soltanto al verosimile e a quanto può rilevarsi da Omero e da' suoi commentatori, fra quali Eustazio così scrive: *il peplo è un abito femminile cioè una sopravvesta di cui si cuopre il corpo, e si attacca con fibule;* e in altro luogo (1): *alcuni vogliono che il peplo sia un vestimento che avvolga il corpo cuoprendo la spalla sinistra, e che al lato destro riunisca i due lembi, lasciando libera la mano e la spalla diritta* (2). Lo Spanheim riporta queste due opinioni, ma Omero stesso, senza bisogno di consultare il voto de' suoi interpreti, pare che le definisca esprimendosi così: *la figlia del gran Giove, la guerriera Minerva va ad armarsi e scioglie il peplo, opera delle sue belle mani di finissimo e vario lavoro; ne stacca la fibula, il velo cade a' suoi piedi, e nella stanza del padre indossa l'armatura* (3).

Pare dunque chiaro non esser il peplo altro che una specie di manto finissimo di velo, forse ornato di ricamo, fermato con fibula sopra la spalla sinistra e proprio delle persone di alta condizione o riservato alle sole donne di stirpe reale; e siccome le genti di teatro prendono ad imitare quanto di più spezioso avvi in ogni genere di vestimenti, così era in uso presso di loro l'ornarsene particolarmente.

Queste cognizioni escludono il dubbio che il peplo tenesse luogo di tunica, vedendosi chiaro essere una sopravveste somigliante a una clamide. Discussioni di questa fatta danno materia di volumi agli eruditi, ma noi dobbiamo trascorrere di volo su tali argomenti per avvicinarci allo scopo de' nostri studj.

Della Toga. In Roma le donne, oltre la tonaca, usavano il pallio come nella Grecia, e dicevasi *Palla*, ma gli uomini portavano una sopravveste ch'era diversa dal pallio e chiamavasi *Toga*. Questo era l'abito di città dei romani, nè si vede prima di loro essere stato in uso presso d'altri popoli fuor degli etruschi; e Dionisio d' Alicarnasso l' attribuisce di fatto anche ai lidj e ai pelasgi o

(1) Eust. in Illiad. lib. V. ver. 734.
(2) Eust. in Odiss. lib. XVIII. ver. 291.
(3) Omero Illiad. lib. VIII. vers. 386.

popoli dell' Arcadia. Era tagliata la toga nella forma d' un semicerchio il cui diametro era all'incirca tre volte quanto la statura dell' uomo, e un terzo circa era la sua ampiezza nel sito più largo (1). I romani si avviluppavano in questa veste che per tre volte ricadeva colle sue pieghe sulla loro persona. Erroneamente pretende il Ferrari *de re vestiaria* (2), che fosse rotonda, e Rubenio combatte questo autore, ma la più evidente dimostrazione accreditata dalle autorità di scrittori antichi e dal confronto dei monumenti viene esposta da Andrea Lens (3). Il fatto poi offre prove le più suadevoli, e basta il tagliare un panno nella forma sopra indicata, e adattarlo alla persona, perchè ognuno abbia a rimanere pienamente convinto.

Questa spezie di vestimento esigeva, anche più del pallio, del brio nel gittarlo e variarlo secondo gli atteggiamenti della persona, acciocchè le pieghe riescissero di bello stile e aggiugnessero grazia alla figura; e facilmente si poteva cadere nel pesante coll' avvilupparne i lembi senza grazia, siccome veggiamo l' estremo imbarazzo dei nostri commedianti quando vogliono vestire la toga sul teatro, mentre mancano di facilità nel gittarla e riprenderla, o lasciano travvedere l' immenso studio che loro costa l' ornarsene appena mediocremente. Era così raffinato anticamente lo studio di ben panneggiare la persona, lasciando giacere con apparente negligenza i lembi della veste che le sue pieghe stesse avevano i loro nomi particolari *Baltei*, *Sinus*, *Umbo*, ec. come si può vedere in Salmasio, e più chiaramente nella citata opera di Andrea Lens. Coll' ultimo lembo della toga avevano i romani anche l' abitudine di cuoprirsi il capo, e ciò non solo era riparo al sole o alla pioggia, ma il più delle volte indicava ancora atteggiamento di tristezza e di doglia, ovvero il ribrezzo di vedere cosa spiacevole, facendo agli occhi riparo.

Della Pretesta.

La *Pretesta*, usata prima che dai romani dagli etruschi, non era differente dalla toga che nel colore, ma la forma era la stessa. La gioventù non graduata e le persone d' inferior condizione portavano la tunica e la toga affatto bianche, mentre la pretesta si riserbava agli ordini più distinti, sia che fosse di porpora come si è preteso da alcuni (4), ovvero fregiata soltanto di liste di porpora nel suo giro. Questa era anche comune alle donne. Ciò che accade di osservare si è, che dalle varie denominazioni poco si può inferire pei fautori della moda, mentre le toghe dette *pictae*, *palmatae*, *conchiliatae*, *purpureae* non significano altro se non che *usate nell' ingresso de' trionfi*, *tinte di porpora estratta dalle conchiglie*, ma la forma e il colore erano sempre i medesimi.

(1) Dionis. Halicarn. Antiquit. Rom. Lib III.
(2) Lib. III. c. 8.
(3) Lens Livr. V. C. 8.
(4) Plin. L. IX. C. 39

Della Clamide.

Il mantello che i greci usavano più corto del pallio chiamavasi *Clamide*, e lo portavano sopra la tonaca in tempo di pace e sopra l'armatura in tempo di guerra; e non esattamente ha scritto chi ha inteso essere sinonimi il pallio e la clamide. Questa forma di vestimento si adoprava anche per ornare le divinità, e abbiamo, come l'Apollo di Belvedere, molte altre figure di numi rivestiti di clamide. Era questa d'una forma angolare da un lato, e dall'altro semicircolare; non veniva attaccata dalla fibula nel luogo degli angoli, ma il fermaglio era posto più o meno basso secondo l'eleganza che voleva darsi alla persona e secondo la diversa ampiezza della clamide, che si fermava per l'ordinario alla spalla destra con un ornamento più o meno ricco, secondo le condizioni de' personaggi. Le estremità che si congiungevano non dovevano restringer la clamide intorno al collo, ma conservando una certa ampiezza, sul giro del petto cadevano le pieghe con grazia, e la lunghezza era all'incirca sino al ginocchio.

Del Laticlavio e Augusticlavio.

L'abito distintivo de' senatori romani si diceva *Laticlavio* (1), e quello dei cavalieri *Augusticlavio* (2). Erano queste vesti semplici ornamenti di porpora che Tullo Ostilio fu il primo ad usar sulle tonache; e la loro differenza non consisteva che nella maggiore o minore ricchezza delle frange o liste purpuree che circondavano l'estremità e il contorno del collo. Si trova scritto che il clavo tanto *lato*, che *augusto* si portava al collo come una distinzione a guisa degli ordini delle nostre gran croci o commende, e nel modo che i romani solevano portare la bolla d'oro: ma se ciò fosse, non sarebbe ommesso nei monumenti; siccome agevolmente si può capire come in opere di scultura venisse bensì ommessa una lista nel lembo della tonaca che dal solo colore più che dal rilievo traeva risalto. Alcuni autori hanno creduto che il laticlavio e l'augusticlavio fossero striscie cadenti o sul petto o dietro gli omeri, ma più ragionevolmente pensando mi sembra potersi persistere a fissare la distinzione sul solo colore o che realmente fossero tessuti alcuni fili formanti una lista purpurea nella lana della tonaca, il che maggiormente può sfuggire alle più scrupolose diligenze dello scarpello. Ciò concilierebbe la verisimiglianza di ciò ch'esser doveva con ciò che non può apparire in quello che ci rimane, e che ha dato luogo alla discrepanza di opinioni di molti autori.

Della Trabea, del Paludamento e del Sago.

Diverse altre forme e colori di manti usavano i romani sotto le denominazioni di *Trabea*, di *Paludamento*, di *Sago*. Riserbati i primi alle dignità reali non erano che nel colore diversi da quelli di cui abbiamo più sopra parlato, e conciliando al possibile le autorità dei critici può intendersi, che il paludamento fosse una clamide più lunga della più fina lana e del color più brillante. I gran signori e i gran capitani che portavano la toga in città e la

(1) Plin. L. IX. c. 39 Sveton. in Tib. c. 35. (2) Rosini Antiq. Rom. L. V. c. 33.

clamide corta in battaglia, allorchè tornavano dal campo vittoriosi si coprivano del paludamento, specialmente in occasione delle pompe trionfali. Le differenze consistono più nelle gradazioni delle varie tinte della porpora che nella sua forma, la quale era quasi sempre la stessa.

Non differivano dai precedenti la *Lacerna* e la *Penula* (1), che per l'uso che prestavano in tempo o d'inverno o d'intemperie stante la loro materia più grossa e più ordinaria. Il *Gausappo*, il *Caracalla*, la *Lena*, il *Birro*, non hanno alcun carattere distinto e non dinotano costumanze nazionali, ma soltanto sappiamo aver servito in diversi tempi ad alcuni individui in particolare, dai quali hanno anche preso il nome, ed essere stati ben poco dissimili da quelli di cui abbiamo parlato.

Dei Femorali e Tibiali.

L'uso delle brache o calzoni era considerato in Italia come una barbara moda delle Gallie. I romani però vi si erano molto avvicinati, e sulla fine soltanto dell'impero romano può dirsi nata l'abitudine di portar i calzoni, ma non lunghi come quelli dei barbari. *Foemoralia*, *Faeminalia* furono dette le mutande delle cosce e *Tibialia* quelle delle gambe: null'ostante le une unite colle altre non oltrepassarono mai la metà della gamba, ed erano assettate in modo da non ne asconder le forme. Il cingersi le gambe e le cosce con fasce e liste era in pratica, sebbene a' tempi di Pompeo e d'Orazio si prendesse come un indizio di malattìa e di effemminatezza. Nel secolo di Trajano l'uso dei calzoni era limitato alle persone ricche, e risguardavasi come un segno di lusso, avanti che fosse adottato comunemente dal popolo (2).

Delle Barbe e pettinature

Presso gli egiziani veggonsi tanto uomini che donne pettinati con i capelli in vario modo, e moltissime statue hanno il capo cinto da una stoffa che gira attorno la fronte e vela la sommità della testa, e poi incrociandosi dietro la nuca ricade davanti coi lembi fino al petto, ornando il collo proporzionalmente colle sue estremità piatte e uniformi (3). Veggiamo più particolarmente essere le donne così acconciate; e ad un tal modo di aggiustarsi il capo cominciò a dirsi mitra, e tale appunto chiamasi anche oggidì quella che cuoprendo il capo degli ecclesiastici conserva le due estremità piatte ed uniformemente pendenti di qua e di là dal capo.

Le donne greche avevano poco in uso di cuoprirsi il capo, e molti hanno preso un lembo del pallio gittato sul capo con grazia per un velame, quando bene esaminati i monumenti si scorge diversamente. Alle nudrici e donne di età matura vedesi per l'ordinario un velo posto sul capo, siccome alle donzelle nell'atto d'esser condotte a marito. Portavano per lo più i capelli legati o sul capo o intorno alla fronte, e molte volte lasciando scorgere elegantemente la

(1) Plin. lib. XVIII. c. 25.
(2) Sveton. in August. c. 82.
(3) Museo Capitol. T. III. fig. 78. 80. 84.

fettuccia che gli annodava: preferivano la divisione dei capelli sul mezzo della fronte, raccogliendoli lateralmente, e lasciando cuoprire una metà dell'orecchio. Si vedono raccolti qualche volta i capelli in una finissima tela, come se fossero rinchiusi in una rete sottile, e lasciano escire qualche ciocca sul fronte o dietro l'orecchio. Alcuni antiquarj pretendono che le vergini portassero i capelli legati sulla sommità del capo, ed altri che li lasciassero cadere, ma non saprei con quali prove di fatto convalidare questi diversi pareri.

Le Ateniesi si adornavano la capigliatura con cicale d'oro, al riferire di più autori, e si trova fatta menzione che (1) Ismene avesse un cappello fatto alla moda di Tessaglia per garantirsi dal sole. Anche Eliano (2) parla di certe piccole ombrelle che le donne si facevano portare nelle sacre cerimonie, il che riscontrasi eziandio in qualche raro monumento.

Per quanto diversifichino gli autori nel descrivere il modo con cui venivano pettinate le schiave, egli è chiaro che si accordano la più parte nell'indicarle coi capelli mozzi o col capo raso; e sebbene si assegni questa acconciatura per dimostrare il dolore e la desolazione, egli è sempre vero che all'esterno resta contrassegnata facilmente con indicazioni che possono essere comuni alla schiavitù.

Polignoto, quando rappresentò Etra madre di Teseo (3), la dipinse coi capelli tagliati al riferir di Pausania, e ciò per esprimere l'umiliante suo stato di schiavitù che Diodoro le attribuisce positivamente (4). È incomprensibile come per bizzarrìa della moda vi possa essere stata un'età in cui le donne si sieno assoggettate al taglio della chioma, rinunciando non solo a un così gentile e voluttuoso ornamento, ma esprimendo ciò che per consenso di tutti gli antichi popoli era più ingrato e contrario a quanto esse intendono giustamente di dover inspirare, vale a dire presentandosi come altrettanti modelli di doglia e di umiliazione, invece che di piacere e di leggiadrìa.

Non portavano sempre i greci scoperto il capo, come facilmente può chiarirsi osservando le medaglie e le statue che ci rimangono; e in diversi monumenti trovansi le forme di due o tre sorta di cappelli, oltre gli elmi e le celate militari. Il *Petaso* o berretto tessalo aveva una lista sporgente per garantire la fronte dai raggi del sole, al che non serviva il pileo frigio, ossia il berretto di Castore e Polluce che viene posto a molte statue d'Ulisse, e che il Lens, non so con quanta ragione, giudica esser poi l'elmo spartano: ma senza entrare per questo in una spinosa quistione erudita osservo, che Ulisse lo adoperava anche in abito di pace e disunito da qualunque armatura. Anche i macedoni portavano una specie di cappello chiamato *Causia* e davasi a quello

(1) Sophocl. in Oedip. V. 316.
(2) Elian. Var. Hist. Lib. VI. Cap. I.
(3) Pausan. Graec. descrip. L. X.
(4) Bibl. hist. lib. IV.

degli Ateniesi il nome di *Crobylum*: usanze però quasi esclusivamente riservate ai casi di viaggio, di malattia o di soggiorno in campagna (1).

Una medaglia di Augusto unita ad una figura di Apollo che suona una lira mostra evidentemente un cappello gittato dietro le spalle, il quale potrebbe indicare il dio guardiano degli armenti di Admeto, piuttosto che spiegarsi per uno scudo in segno di sicurezza e di pace, come interpreta lo Spanheim, per essere questo esergo di medaglia coniata dopo la battaglia d'Azio.

Ognuno sa che Augusto voleva essere creduto figlio d'Apollo, e su questo proposito può vedersi Uberto Goltzio nei commentarj di Lodovico Nonnio alle medaglie di Augusto Cesare tavola LXXIII. e Svetonio al cap. LXX. Qualora siasi voluto simboleggiare questo fatto, è ben evidente che siccome la cetra è un caratteristico segno di Apollo, così il cappello è un indizio che la divinità era fra noi discesa in privato a far cosa mortale. Il cappello era un segno anche di libertà, come nel Teseo liberato da Ercole, sul vaso di villa Albani, Mercurio viene quasi sempre rappresentato con un cappello, pochissimo dissimile da quelli che veggiamo della più semplice forma.

Non era presso i greci invariabil costume per gli uomini quello di tagliarsi i capelli, benchè gli scultori abbiano trovato più decoro per l'arte di adottarlo presso che sempre nei monumenti. Plutarco dice, che dopo la 59 olimpiade gli spartani adottarono di portar lunghi i capelli (2), giacchè prima di quell'epoca leggesi in Erodoto che li tagliavano in giro sopra l'orecchio (3). Era opinione, secondo Licurgo, che i capelli lunghi rendessero più piacevoli gli uomini di bell'aspetto, come piu orribili i brutti e deformi. Anche la barba si è portata ora corta ora lunga, e ai tempi di Alcibiade si radeva; pure non trovo improprio il credere che i *barbitonsori* facessero piuttosto il mestiere di accorciarla e coltivarla anzi che di raderla totalmente.

Alcune statue e medaglie ci lasciano vedere menti ombrati di barba, dimodochè corta sembra che restasse sul volto, quando non si volesse rappresentare la freschezza della prima età, o non si volesse in alcuna divinità ravvisarvi eternata la giovinezza.

Le donne romane, fino al tempo degl'imperatori, serbarono molta eleganza e semplicità nelle acconciature del loro capo a somiglianza affatto delle donne greche, ma dopo quel tempo abbiamo in tutti i busti e nelle medaglie una varietà infinita, un lusso eccessivo che veramente eccede i confini del buon gusto. La più parte adornavasi con una quantità di piccoli ricci e di minute trecce, che togliendo l'eleganza alla forma del capo e il molle

(1) Ans. Solerius, de Pileo.
(2) Plut. in Lycurg. Xenoph. de Rep. Laced. C. 11. §. 3.
(3) Herod. Hist. lib. 1. Sect. 82.

ondeggiar dei capelli, non ostentava se non che la pompa del più studiato e puerile artificio e degenerava in caricatura. Ornavano il capo con perle, pietre preziose, fettucce, diademi e ogni sorta di bizzarrìe per dare risalto alla pettinatura, e molte coprivano la parte posteriore del capo col lembo del pallio. Usavano gli spilloni d'oro (1) somiglianti affatto a quelli che veggiamo in uso presso le nostre contadine chiamati *acus comatoria*, e ne portavano altri ancora ornati all'estremità di bassi rilievi di squisito lavoro o di gemme preziose (2).

I romani al principio della repubblica conservarono la loro barba e i capelli lunghi (3), ma ciò durò poco tempo, poichè i monumenti più antichi ci presentano il loro capo colla chioma corta, e al tempo di Scipione l'affricano, che si faceva radere ogni giorno, diminuì molto l'uso della barba. Null'ostante abbiamo molti imperatori e altri personaggi barbati come M. Aurelio, Adriano, Antonino, Lucio Vero. Al tempo di Costantino non era più in uso la barba, ma Giuliano la ripigliò, e di età in età questa costumanza assoggettossi a quelle vicissitudini presso la prima nazione del mondo, che piegando nelle cose di maggior entità si sottomise anche in ciò alle vicende e al capriccio delle nazioni che furono successivamente l'umiliazione o il flagello della romana grandezza. Non avevano i romani l'uso di coprirsi il capo se non in viaggio o alla campagna, nè si veggono monumenti con cappello, eccetto qualche medaglia col berretto indicante la libertà, come quella di Bruto e di Caligola. Sono rarissimi gli esempj che ci provino alcuna usanza costante di coprirsi il capo, o tutt'al più, come abbiam osservato altrove, essi lo ricoprivano col lembo della loro toga.

Calzature, Collane, Braccialetti ed altri ornamenti.

Chi volesse stare strettamente a un detto di Plutarco, negli opuscoli morali, opinerebbe che le donne egiziane non portassero alcuna sorta di calzari, e quello ch' è singolare, adotterebbe lo specioso motivo da lui allegato, quello cioè d'impedire con tal costumanza che si potessero allontanare di frequente dalla loro casa. Ma usando quell'esattezza ch' esigono simili ricerche, si trovano anche figure egizie di donne con segni di calzari e allacciature. Winckelmann intanto cita una figura calzata, quantunque la sola da lui veduta (4). Lens riporta che in un altare di granito vedesi un basso rilievo ove altra figura sta parimenti con due fettucce o strisce di cuojo attraverso il piede (5). Pietro della Valle assicura di aver trovato una mummia calzata con sandali legati con fettucce, dal che si vede evidentemente che non bisogna prendere il

(1) Petron Satyr. p. 39.
(2) Plin. L. IX. cita il lusso di Lollia Paulina, ma basta veder la serie dei busti e medaglie di tutte le imperatrici romane.
(3) Ovid. Fast. lib. II. V. 30. Plut. in Rom. Sect. 16. Tit. Liv. Hist. Rom. lib. V, c. 41.
(4) Winck. Hist. de l'Art. T. 1.
(5) Andr. Lens lib. I. c. 1.

senso di Plutarco così alla lettera, e si può saviamente dedurre, che la più parte delle donne non ne facessero uso, ma che o per rito o per distinzione fosse riservato a poche e distinte classi di persone il portarli. Pochissimi monumenti ci danno qualche segno di simile ornamento anche sulle figure virili, e un sacerdote solo vedesi aver una specie di sandalo nell'immensa serie delle antichità egizie riportate dal Caylus.

Non v' ha dubbio che in Egitto non si facesse uso di anelli, collane e altri simili ornamenti, ma poco a noi resta di queste antichità, mentre sì piccioli arnesi, e particolarmente le cose preziose non hanno potuto superare l'ingiuria di tanti secoli, e sottrarsi all'avidità distruttrice degli uomini. Qualche statua porta segni di collane, e qualche mummia ha catene d'oro al collo e medaglie, del che Pietro della Valle ci ha lasciata la descrizione. Le pietre che ci rimangono piccolissime, probabilmente legate in guisa d'anelli, non mostrano che lettere incise, e ciò fa credere che quell'ornamento fosse più in uso per oggetto di culto e distinzione di rango, che per motivo di lusso. Le donne greche usavano collane d'oro e di perle e braccialetti d'ogni genere tanto guarniti di pietre che lisci, a forma di cerchietti o di serpenti, come se ne veggono molti attorno le braccia di diverse statue, ed io ne ho esaminato nel museo di Portici uno d'oro che aveva appunto la forma di un picciolo serpe. Ponevano eziandio anelli alle dita, e gli uomini usavano per sigillo le pietre incise e figurate, come tanti preziosi avanzi ci attestano evidentemente.

La calzatura delle donne era quella dei sandali, la cui moda variata sempre con eleganza, lasciava travvedere le grazie più fine e le forme più belle del piede, soprattutto nella sua attaccatura alla gamba e in tutta la parte superiore mediante gl' intervalli delle allacciature, restando unicamente difesa la parte posteriore con una suola di cuojo, che qualche volta rimontava dietro il tallone.

Nulla più contribuisce a togliere l'eleganza delle forme nel piede quanto il rinserrare le estremità delle dita, che col moto e col gravitare della persona trovando contrasto verso la punta e comprimendosi uno adosso dell'altro, ne accade che storpiansi irreparabilmente, nè possonsi vedere per l'ordinario piedi ed unghie più deformi di quelli delle nostre donne, che sono debitrici alla moda, alle convenzioni ed a' fabbricatori di scarpe di tutte le callosità e le compressioni mostruose di questa estrema parte della loro figura. Rari erano quei sandali che coprissero la parte superiore del piede nei tempi della florida Grecia, e a questa classe appartengono i coturni riservati per la tragedia nella rappresentazione de' gran personaggi; mentre per la commedia si portava il socco ch'era una pianella di semplicissima forma (1).

(1) Nigronius de Caliga veterum. Balduinus de Calceo antiquo.

Le donne romane, che tutta l'eleganza ne' primi tempi imitarono delle mode greche, seguirono le stesse costumanze anche nei calzari, con quella varietà però ch'era propria del passaggio che fecero dalla castigata semplicità dei primi tempi al lusso enorme che segnò la prima epoca della decadenza dell'impero romano. La comune degli uomini in Roma si calzava alla maniera greca con sandali detti da loro *caliga*; ma le statue che ci presentano personaggi togati hanno generalmente una calzatura chiusa intersecata sul piede e prolungata sul maleolo coprendo la parte inferior della gamba. La diversità maggiore delle calzature che venivano assegnate alle dignità e ai ranghi delle persone consisteva più nel colore che nella forma.

Dei Guanti

I *Guanti* egualmente non erano strana e nuova cosa in Roma, benchè non abbiamo chi ne riconosca l'uso presso dei greci. Plinio il giovane dice, che il suo zio ne fece comprare al suo segretario, acciò che malgrado il freddo potesse continuare a scrivere in inverno senza disagio (1), e questa è cosa positiva, non come l'esposizione di alcuni commentatori d'Omero riportati dal Pacichelli, i quali vogliono dedurre l'origine dei guanti presso dei greci dalla necessità di riparare le mani nella cultura degli orti e delle campagne, legando manipoli di spine (2); cosa possibile, ma non provata con bastevole evidenza.

Ornamenti Reali e Sacerdotali.

I re egiziani, per quanto si può discernere dai loro ornamenti simbolici e dai loro geroglifici, e secondo ciò che scrivono la maggior parte dei commentatori, portavano sul capo per insegna reale una specie di berretto somigliantissimo a quello con cui si coprivano i dogi di Venezia. Quanto al loro vestiario abbiamo nella Genesi, che Faraone essendosi levato l'anello che aveva in dito lo pose nelle mani di Giuseppe, gli mise la collana d'oro, e lo fece rivestire della stola di lino finissimo (3). Il colore de' loro abiti era di porpora, e la forma dello scettro somigliante alla figura dell'antico aratro o al rostro adunco d'augello, come altri vogliono (4).

I sacerdoti egiziani avevano la testa e il corpo rasato per segno di pulizia, e portavano lo scettro come i re (5), nè potevano vestirsi che di lino bianco tanto coprendo il capo e la persona, quanto attorcigliando le bende sacerdotali alla fronte. Portavano lunghe tonache, e le maniche fino al gomito, e si cingevano talora di ghirlande le tempia. Si veggono rappresentati anche seminudi nella superior parte del corpo, e cinti sino al petto da una fascia di lino.

(1) Plin. Epist. lib. III. ad Macrum Ep. 5.
(2) Pacich. de Chirothecis
(3) Tullitque annulum de manu sua et dedit eum in manu ejus, vestivitque eum stola byssina, et collo torquem auream circumposuit. Gen. c. 41. v. 42.
(4) Diod. Sic. Bibl. hist. lib. III. Sect. 3. Winck. Mon. ined. T. 1. fig. 79. Pignor. Mensa Isiaca fig. A. K. W. Joseph. Antiq. Jud. lib. II. c. 5.
(5) Herodot. lib. II. Sect. 36. Diodor. Sic. lib. III. Sect. 3.

Erodoto (1) assicura che le donne egizie non potevano esercitare le funzioni di sacerdotesse e che quelle che veggonsi su certi bassi rilievi rappresentano altro oggetto: Strabone (2) però parla di sacerdotesse alle quali l'Ab. Bannier accorda lunghe capigliature, al contrario de' sacerdoti.

Il diadema, la tonaca lunga e il manto di porpora componevano il vestiario dei re della Grecia. Il diadema era una fascia bianca d'una larghezza uniforme che cingevasi attorno al capo più o meno abbassato verso la fronte. Quello delle regine era d'ordinario rialzato a punta nel mezzo della fronte.

I re nel caso di andare alla guerra adottavano una tonaca più corta che per gli usi ordinarj; come in luogo del gran pallio di porpora abbiamo veduto che adoperavano la clamide più breve. Il loro scettro era una semplice asta, senza che la punta ne fosse armata, ed in sostanza un puro bastone dai romani chiamato di poi *Hasta pura*.

Le sacerdotesse greche sembra che si distinguessero dall'uso di portare una tonaca più corta sopra di un'altra che scendeva fino a terra: tali ne veggiamo in più statue e bassi rilievi, e tali si chiamavano appunto le canefore o cistofore.

I sacerdoti poi oltre la capigliatura lunga portavano una fascia attorno il capo detta *Infula* (3). Vero è che si osserva presso gli antichi come i contrassegni della dignità reale si confondevano con quelli della dignità sacerdotale, non essendovi gran differenza tra il diadema e questa benda. Portavano una lunga tonaca, e il pallio di cui talora si coprivano il capo cingendolo esteriormente con una ghirlanda di foglie, pare che dinotasse le funzioni di sacrificatore.

Non eravi in Roma distinzione più onorevole della toga. Gl' imperatori la vestivano, e Cesare stesso era di quella coperto allorchè fu assassinato in senato (4). Settimio Severo, che arrivò alle porte di Roma in abito militare, smontò da cavallo ed entrò in città alla testa delle sue truppe dopo d'essersi rivestito della toga (5). Dopo l'espulsione dei re di Roma non fu possibile di spegnere nel seno dei romani l'odio contro il diadema, a segno che la plebe s'irritava vedendo in una statua i lembi d'una picciola fettuccia che allacciava una corona di lauri intorno al capo di Cesare, per la somiglianza che aveva al diadema (6).

Passato il tempo della severa virtù dei romani, Eliogabalo cominciò a cingersi d'un diadema di perle nell'interno del suo palazzo (7), Diocleziano ne adottò l'uso più publicamente, e i fastosi imperatori di Costantinopoli

(1) Histor. lib. II. Sect. 35.
(2) Geograph. lib. XVII.
(3) Virgil. Aeneid. l. X. v. 538.
Iustin. Hist. lib. XXIV. c. 3.
(4) Sveton. in Caes. c. 82.
(5) Dion. Cass. Hist. Rom. l. LXXIV.
(6) Svet. in Jul. Caes. c. 79.
(7) Tillemont. Hist. des Empereurs T. III.

abbandonandò la romana semplicità si posero in capo il censo delle provincie soggette atteso l'immensa ricchezza di gioje, perle, braccialetti, ricami e altre superfluità che erano state sino allor sconosciute. Basta vedere le medaglie di questi imperatori per avere una prova di un gusto tanto barbaro quanto ricco. Lo scettro che prima era un' *Hasta pura* come quello de' greci cominciò a terminare in un pomo, poi vi si fece sormontare una piccola aquila d'oro, e si adoperava nelle occasioni di solennità e di trionfi. Gli anelli parimenti furono in uso in Roma, e se ne vedevano di assai preziosi nel dito de' senatori e de' cavalieri, e servivano di suggello, sia che sculti fossero in metallo o in pietra dura.

I romani chiamavano *Pontefice massimo* quello che presiedeva al culto degli dei, dignità di cui si sono gloriati gl' imperatori; e il loro vestiario non consisteva che nel coprirsi il capo colla toga pretesta nell'atto di sagrificare a Saturno. Il gran pontefice portava una specie di berretta detta *Apex*, gli *Auguri* vestivano trabea mescolata di porpora e di rosso, e gli *Aruspici* non differivano dal modo di vestire degli altri. I *Flamini*, che erano dedicati al culto di alcune deità particolari, portavano quei berretti che dai greci erano chiamati *Pilos* (1); vestivano la pretesta e avevano il privilegio della sedia curule, ma veggonsi in molti monumenti anche col capo coperto da un lembo della toga come i pontefici. I *Salii* erano vestiti colla trabea e una berretta a punta, ma sopra la tonaca portavano una corazza di rame che loro copriva il petto (2), e correvano la città battendo con una corta spada gli scudi che loro erano dati in custodia. I *Feciali* non vestivano diversamente dai primi di cui abbiam fatto parola, se non che portavano una berretta di lana (3).

Le vestali vestivano colla tonaca e col pallio bianco di cui si coprivano anche il capo in tempo delle ceremonie religiose, nè si trova che portassero altra sorta di ornamento.

Resterebbe a dire assai in questo capitolo, per sè già molto esteso, se volessi dar conto delle tante e diverse costumanze degli antichi popoli intorno la loro vita civile, militare e religiosa, e intorno le feste, gli armamenti, le ceremonie maritali, conviviali, trionfali, funerarie; ma per quanto tutto ciò aver potesse una relazione colle diverse forme degli abbigliamenti, il farlo alla lunga sarebbe proprio d'un corso di antichità, e avrei dovuto inoltre estendermi sulle usanze dei frigj, dei traci, delle amazzoni, dei babilonesi, degli assirj, degli armeni, dei sciti, dei parti, dei daci e di tutta la Sarmazia, senza omettere quelle delle Gallie e della Germania, nè tacere dei belgi,

(1) Plut. in Numa Sect. 7.
(2) Tit. Liv. Hist. Rom. l. 1. c. 20.
(3) Tit. Liv. Hist. Rom. l. 1. c. 32.

dei medi, dei persiani, degli ebrei: ma non era mia impresa l'estendermi in tal genere di erudizione, e questo capitolo intorno le vestimenta non ha avuto per oggetto se non di scorrere rapidamente la storia dell'origine e della derivazione dall'una all'altra delle principali nazioni di molte forme diverse di abiti, onde veder si possa come si sono corrotte le abitudini degli uomini dando nel peggio per amore di varietà o per follìa di ambizione. I diversi modelli assoggettati allo scarpello hanno potuto somministrare materia più o meno lodevole agli artisti, e può costantemente farsi la riflessione, che le forme migliori si sono offerte nell'epoca della maggiore prosperità delle nazioni, come che la semplicità del gusto fosse inseparabile da quella dei costumi, e che il fasto e il carico degli ornamenti sì proscritto dalle arti belle, esser dovessero un segnale della decadenza degl' imperj; ovvero dinotassero quanto enormi sforzi all'uomo costi il suo dominio sugli altri, allor quando costretto di surrogar le apparenze superficiali alla solidità delle virtù più eminenti già venute meno, non gli rimane che l'effimero sussidio di abbagliare ed imporre colla frivolezza del lusso e coll'ostentazione delle ricchezze.

CAPITOLO SESTO

MONUMENTI DISTRUTTI O DISPERSI E TRALIGNAMENTO DELL' ARTE DELLA SCULTURA DOPO IL REGNO DI COSTANTINO.

Gravi e molte furono le cause per le quali si deplora con tanta ragione la ruina dei grandiosi edificj dell'antica Roma e delle preziose sculture che in essa si conservavano, e che ci avevano fino al quarto secolo serbata tanta parte del greco e del romano sapere. Questo argomento, quantunque esclusivamente proprio del dotto mio predecessore nella storia delle arti, pure non lascio di trattarlo colla maggiore rapidità che per me si possa in mezzo a tanta sua importanza, e lo farò sotto quell'aspetto che ha più connessione colla storia della scultura.

Abuso delle Statue.

La prima ragione del tralignamento della scultura allorchè s'incamminò l'impero romano al suo fine (oltre a quelle vicende che dissolvendo la gran mole diedero un crollo possente alle buone arti, costrette a seguire anch'esse il destino delle cose maggiori), si fu evidentemente la prostituzione delle statue, vale a dire l'abuso eccessivo di queste, che non più innalzate al merito d' un magistrato distinto, al valore di un difensore della patria, alla memoria d' un rispettabile cittadino, in fine non più riservate agli dei, agli eroi, alla patria, alla virtù, si multiplicarono in favore della più bassa e servile adulazione fino ad erigersi con vile impudenza al vizio medesimo.

Dopo che fu costretto l'artista a scolpire i monumenti innalzati alla crudel prepotenza dei tiranni di Roma, ed a multiplicare le imagini loro abborrite, e dopo che fu prostituito sino negli oggetti più turpi, col rappresentare mimi, istrioni, cortigiane ed ogni genìa della più sozza classe delle genti, nessun uomo qualificato per merito si curò più della distinzione di vedersi eretta una statua, e tennesi a vile una dimostrazione che aveva perduto tutto il suo pregio, di maniera che fin da quel tempo i luoghi suburbani di Roma, o le tepide e deliziose terre della Campania accolsero molti cittadini illustri che menarono in una tranquilla e meno osservata opulenza i loro giorni, lunge dal bramare che un avvilito scarpello tramandasse ai posteri una troppo dubbia e confusa celebrità. Cominciò così la scultura a mancare di quell'eccitamento che deriva dalla gloria, e priva de' presidj più nobili andò piegando colle arti sorelle alle medesime sventure.

Aggiungasi a tutto questo come in ogni guerra civile il partito del vincitore scagliandosi furiosamente su tutti gli oggetti anche materiali che ricordano l'imagine, la fortuna o l'onore dei vinti, ne atterra ogni statua, ne distrugge ogni memoria, e infino radere ne vorrebbe, se lo potesse, dalle pagine della storia e dalla mente degli uomini la rimembranza; e si vedrà come non solo dovevano perire tante preziosità dell'arte là dove nelle civili discordie sì spesso i figli si bruttarono le mani nel sangue de' padri, ma che dobbiamo fare anzi le meraviglie per il poco che di tanto splendore è rimasto, e benedir quella terra che nel rimescolarsi ci riconcede le preziose reliquie della greca e della romana grandezza che conservò seppellite nel suo seno sino a' dì nostri.

Guerre Civili.

Ora cessar dovrà la meraviglia come in età non da noi lontana siano stati fusi tanti preziosi monumenti di bronzo per costruire istrumenti di morte e di desolazione, come attestano molte recenti memorie, volgendo il pensiere a quel di più che fecero i romani nei tempi della maggior loro cultura per quella troppo vera circostanza che in tempo di guerra *furor arma ministrat*. Non possiamo ignorare che i romani si servivano di colonne, di bassi rilievi, di statue e di tutto ciò che loro si presentava davanti di più insigne e più sacro per semplici materiali nella difesa delle piazze, e Tacito (1) ci riporta, come Sabino governatore di Roma e fratello di Vespasiano fece spogliare il campidoglio di statue per farne barriera all'incendio di alcune porte che i vitelliani ardevano in rivolta contro di lui. E se vogliamo credere esattamente a ciò che riferisce Procopio essere avvenuto nel tempo di Giustiniano, allorchè Belisario stretto d'assedio dai goti costrinse 400 romani a difendersi dall'alto della mole adriana, con mirabil successo questi si sostennero lanciando contro gli assedianti le statue in pezzi che ornavano il giro di quel gran monumento, o almeno i resti della trabeazione di così eccelso edificio.

Materiali preziosi distrutti.

Ma qui si offre una riflessione assai naturale per escludere questo fatto, sebbene riferito da un contemporaneo, o almeno per mitigarne l'atrocità. Basta il ricordarsi che quando Belisario s'impadronì di Roma, dopo che per 60 anni era rimasta la sede dei barbari, e che sostenne gli assedj di Vitige e di Totila erano già corsi più di 230 anni da che Costantino aveva impiegate le colonne le quali cingevano la mole adriana nella costruzione della basilica di S. Paolo; e che per quanto il retto senso permette di conghietturare le statue che ornavano il giro della cornice o di un attico sostenuto da quelle colonne, saranno di là già state prima tolte, e forse anche trasportate a Costantinopoli o altrove, e ciò sempre avanti che rimossi venissero i sottoposti fusti delle colonne, sopra le quali non poteva mai rimanere isolata la trabeazione e molto meno le statue. E l'essersi trovato sotto il pontificato di Urbano VIII., nello

(1) Lib. III. in Vitel.

scavarsi le fosse di castel S. Angelo, il fauno Barberini non prova punto l'asserzione di Procopio, mentre poteva essere caduto in quel recinto tanto tempo prima dell'assedio, od esservi stato gittato per qualunque altra rivoluzione.

Che se pure vogliamo cercar di serbare a quest'asserzione i caratteri di verisimiglianza, pare che nell'assedio si possano esser serviti i romani non già delle statue, ma di molti resti di cornici, fregi, architravi in parte ancora rimasti inseriti nel contorno del masso, ovvero rovesciati verso il centro superior della mole, e là abbandonati fino dal tempo che Costantino fece levar le colonne.

Di ogni danno falsamente accusati i Goti.

La cognizione di questi lagrimevoli fatti a' quali soggiacque l'augusta Roma, e che attestano la ruina di tante preziosità che l'abellivano, dovrebbe rendere men comuni quelle ingiuste invettive che si fanno inconsideratamente contro i goti e gli altri barbari del Nord accusati d'ogni dispersione e flagello, e a guisa di ostie espiatrici caricati à torto di tutti i sacrilegj che in questa materia sono stati commessi, adottandosi sempre l'imputazione senza esaminarla con sana critica, particolarmente dai romani che non andarono esenti da quelle colpe che volentieri attribuiscono ai loro invasori.

L'entusiasmo attuale per le buone antiche sculture, il dolore che di molte non rimanga più traccia e la pena prodotta dalla vista di tante mutilazioni e reliquie, fa sì che per giustificare le cose si scaglino di continuo amare invettive contro i popoli del Nord. Basta vedere una colonna spezzata, una statua mutilata, i fragmenti di un vase, che anche i bambini di Roma imparano a dire: *Ecco che cosa hanno fatto quei barbari dei goti*, e non sanno quanto più furono barbare nel bollore delle fazioni le mani e le braccia de' furibondi loro avi, e non conoscono le profanazioni alcuna volta commesse ai giorni nostri sino da quegli stessi che pur l'ufficio s'arrogano di sacerdoti e custodi delle arti.

Invasioni dei Goti.

Non può con chiara evidenza provarsi che gl' invasori di Roma ne distruggessero i monumenti per un principio di ostilità contro le produzioni dell' ingegno umano, nè avranno fatto altro se non che quanto si praticò in tutte le età dai conquistatori, mentre le spoglie del vincitore sono sempre le materie preziose o le rarità trasportabili.

Il fanatismo religioso e le guerre civili in tutti i tempi hanno ben portato altro genere di distruzione. I conquistatori nelle incursioni rubano e saccheggiano, mentre i fanatici distruggono e seppelliscono; quelli fanno la guerra alle ricchezze, questi la portano contro d'ogni memoria, e l'impeto dei primi non è tanto feroce come il lento e crudele astio dei secondi. Quando nel 410 Roma fu presa da Alarico la notte del 24 agosto, e da Annibale in poi erano corsi più di sei secoli senza che un'armata straniera cingesse le sue porte d'assedio; fu abbandonata per sei giorni al saccheggio, ma in pochi giorni non si abbattono monumenti, templi, circhi, teatri, terme, e come dice

Iornandes *de Bello Gotico*, furono paghi di spogliar Roma delle ricchezze, risparmiando gli edificj e non abbruciando alcun tempio.

Lo stesso fece nel 453 Genserico, il quale trasportò sui vascelli celeremente le maggiori ricchezze di Roma, e tante statue preziose e i candelabri e le spoglie di Gerosolima che Tito aveva recate in trionfo a' piedi del campidoglio; cose tutte che o perirono in mare, o recò seco a Cartagine: ma la sua dimora non fu che di 14 giorni non ispesi dai vandali nella distruzione dei monumenti, ma piuttosto impiegati nel rubamento e nel trasporto d' ogni preziosità.

Ricchezze di Roma.

Non erano i goti ed i vandali all'oscuro dello stato delle cose dell' imbelle gioventù di Roma e dell' opulenza delle famiglie patrizie. Allorchè, dice Gibbon, Roma fu stretta da Annibale e fu venduto all' incanto il terreno sul quale era piantata la sua tenda, 250 mille romani erano in caso di portare le armi, e 100 mille stavano entro le mura della città, ma quando venne Alarico, non restavano più che le memorie genealogiche degl' illustri romani degenerati. I Scipioni, gli Emilii ed i Gracchi non erano più; la prima famiglia era l'Anicia, celebre per le immense sue ricchezze, e in quel tempo molte potenti famiglie senatorie ritraevano dai loro fondi 4000 libbre d'oro senza computarne i generi di consumo. Alarico sapeva qual bottino avrebbe potuto far largamente, e sorridea con ferocia nel vedere che la grandezza di Roma era abbandonata dalla virtù e dalla fortuna. Roma era come un leone decrepito e assiderato cui altro non restava che il ruggito ed Alarico non temeva più la sua forza. In Roma si contendeva per la vanità dei titoli e dei cognomi e le nude statue non servivano più al fasto se non erano coperte d'oro. La maestà di Roma sfoggiava dall' altezza dei cocchi, dal peso degli abbigliamenti; e le porpore e le sete ondeggianti lasciavano discoprire le tonache inferiori tutte ornate di ricami d'oro. Osservasi che due anni avanti che Alarico la conquistasse si capitolò la sua ritirata per 5000 libbre d'oro, 30000 libbre d'argento, 4000 vesti di seta, 3000 pezze di scarlatto, 3000 libbre di pepe (1), non per una statua, una pittura, una gemma, un monumento: ed i sacrifizj di una tale capitolazione dovettero essere un nulla a fronte di quanto due anni dopo Roma dovette perdere nel suo primo saccheggio.

Lo stesso può dirsi dell' accaduto in Roma 17 anni dopo l' invasione di Genserico, allorchè fu presa dagli svevi comandati da Ricimiero nel 472, i quali non furono d'altro avidi che di bottino.

Teodorico conserva le preziosità di Roma.

Le tre citate invasioni e saccheggi, l' ultimo de' quali anteriore di 21 anni alla discesa di Teodorico in Italia, non privarono Roma di quei monumenti la cui distruzione si vuol attribuire ai barbari; e oltre tante testimonianze che

(1) Zosimo lib. V.

potrebbero allegarsi della loro esistenza in quel tempo credo che quella di Cassiodoro segretario di Teodorico possa essere d'una piena autorità.

Egli assicura che il Circo Massimo era in così ottimo stato come avrebbe potuto esserlo nell'aureo tempo di Cesare, che non vi mancava alcuno de'suoi ornamenti, che vi si vedevano le piramidi le quali servivano di limiti, l'euripo, e i due obelischi con tutti i geroglifici; Teodorico stesso incaricò il prefetto di Roma dell'estirpamento degli arbusti per cui venivano danneggiati gli acquidotti, affine di poter rendere l'uso delle terme ancora intatte a publica beneficenza. Egli scrisse a Simmaco confidandogli la cura di riattare il teatro acciò che non fosse in istato di abbandono o ruina alcun ornamento della città (1).

Da tutto ciò troppo chiaramente apparisce come non fosse fino allora stata distrutta Roma al segno di non poter riconoscerla, e come tutti i più begli e interessanti edificj non avevano subìto gli oltraggi che si decantano: *Tale è la magnificenza di Roma*, diceva Teodorico nelle sopraccitate lettere, *che dopo aver confrontati fra loro que' superbi edificj non sapprebbesi a qual dare la preferenza per le bellezze che in loro racchiudono. L'abitudine di ammirare la piazza di Trajano non affievolisce punto l'impressione cagionata dalla sua ricchezza, e dalla sua maestà; e la vista del Campidoglio sforza all'ammirazione di capi d'opera superiori al talento degli uomini.*

I goti ed i vandali per quanto fossero feroci ed indotti, non erano stupidi, e potendosi arricchire col saccheggio, non si perdevano nel vano assunto di punire i romani d'essere stati i padroni del mondo, e di vendicare l'universo col demolire i monumenti della loro grandezza, piuttosto che impiegare un tempo prezioso per lo spoglio delle loro ricchezze (2).

Totila.

Chi volesse assumersi di giustificare tutti gli eccessi che si attribuiscono ai goti troverebbe anche in Procopio la difesa di quanto riguarda Totila, il quale sul procinto di distruggere Roma dopo un lunghissimo assedio fu dissuaso da Belisario con una lettera che seppe inspirargli sentimenti di umanità. In questa lettera dopo d'avergli dipinte tutte le cure, le spese e le fatiche, che erano costate a'romani per rendere la loro capitale la meraviglia dell'universo, gli dimostrava che il desiderio di distruggere in un punto l'opera di tanti secoli non poteva essergli inspirato che dal furore più cieco, colla sicurezza di far esecrare il suo nome dalla posterità, e soggiungeva: *prima di abbandonarti agli eccessi meditati, rifletti, che o sarai felice sino al fin della guerra, o perderai gli avvantaggi acquistati; nel primo caso, se sarai vincitore, distruggendo Roma non più l'altrui, ma la tua proprietà perderai, che al contrario conservandola, sotto il tuo impero, le sue ricchezze e la sua gloria si aumenteranno; se poi, nel secondo caso, la fortuna ti abbandona, Roma*

(1) Cassiod. Var. lib. 3. 4. 7.

(2) Procop. de bel. Goth. lib. 3. c. 22.

conservata da Totila gli tributerà la stima e la riconoscenza degli stessi suoi vincitori, da' quali non potrebbe aspettarsi nè umanità nè clemenza se ora se ne vorrà mostrar spoglio egli stesso. I quali consigli non furono senza effetto; nè si verifica che l'ariete distruttore abbia danneggiato in quell' incontro altro che un terzo delle mura circondarie della città prima che giugnesse il messaggio di Belisario. Il Gibbon fa una ben giusta riflessione su questo proposito in confronto del trattamento che Roma ebbe dai goti con quello ch' ebbe da Carlo V. principe cattolico e imperator de' romani. A brevi giornate si limitò il soggiorno dei barbari in Roma, quando vi rimasero nove mesi gl' imperiali macchiando ogni istante con atti di crudeltà, di libidine e di rapina (1). L'ascendente dei generali goti tenne in freno una multitudine che li rispettava, ma la morte del contestabile all' attacco delle mura tolse ogni freno agl' invasori moderni d'ogni nazione radunati sotto de' suoi stendardi.

Antichità demolite per gli edificj moderni.

Un'altra causa delle demolizioni d'alcuni preziosi edificj noi la troviamo registrata nelle leggi romane sotto il regno di Majoriano, quasi contemporaneo alle indicate depredazioni. La decadenza in cui si trovava lo spirito degli avviliti romani e le speciose richieste fatte a' facili e corruttibili magistrati di Roma colle quali si esponeva la mancanza di pietre o di mattoni facevano sì che venissero deturpati i più bei pezzi di architettura a causa d'insignificanti o pretese riparazioni, e i degenerati romani convertivano in bassi e privati usi le opere sublimi de' loro antenati demolite sacrilegamente. L'editto di Majoriano attesta chiaramente questa disgrazia: *Antiquarum aditum dissipatur speciosa constructio, et ut aliquid reparetur magna diruuntur. Hinc jam occasio nascitur ut etiam unusquisque privatum edificium construens per gratiam judicum . . . . . presumere de pubblicis locis necessaria et transferre non dubitet* (2). Fu egli alla necessità di riservare soltanto al principe o al senato il giudicare dei casi nei quali occorresse permettere la demolizione di qualunque antico edificio, e di porre una pena di 50 libbre d'oro ad ogni magistrato che avesse accordata una tale licenza, minacciando i colpevoli subalterni coi colpi di verghe e l' amputazione di ambe le mani.

Ma perchè non rimase ella in attività questa legge, e perchè mai col fatto vi derogò l'ignoranza di alcuni papi colla loro adesione ai criminosi voti di più ignoranti avidi artisti i quali mal consigliando la suprema autorità furono rei di leso criterio, di vilipeso gusto e di cruda sevizie contro i più santi monumenti dell' antichità? Non si sarebbero allora veduti in ridicoli baldacchini,

(1) Gibbon Ist. della decadenza dell' Imp. Rom. Cap. XXXI.
(2) Novel. Majorian. tit. VI.

in colonne spirali e ciondoli, o in cannoni inutili conversi i bronzi del panteon, nè staccati i preziosi resti del tempio della Pace per isolarli in mezzo a una piazza, nè eretti palazzi coi marmi del colosseo, nè ostrutti di muraglie o di macerie tanti preziosi edificj; per le quali cose fremono e piangono le arti un'indegna licenza autorizzata sovranamente per cedere alla vile avarizia e alla speculazione di demolitori di professione, la cui memoria sol resta perchè infanda, e le cui opere, per grandi che sieno di mole, non equivalgono ad una sola delle pietre che rimaser distrutte.

Ma volendo pur essere giusti e imparziali col genere umano non occorre poi tutte attribuire le cause dell'annichilamento di tante antiche preziosità all'opere degli uomini, e non bisogna essere troppo indulgenti colla stessa natura, nè porre in obblìo tante fortuite cause che nel volger dei secoli producono simili risultamenti presso tutte le nazioni. Quest' ingiustizia sarebbe stravagante, e quest' esclusione partirebbe da una critica sconsigliata. Gl' incendj da tante cause prodotti, i fulmini che prendon di mira i sontuosi ed elevati edificj e rispettano le umili capanne, fecero in ogni tempo enormi guasti. Due volte fu incendiato, non sempre per opera di faci ostili, il circo massimo, al tempo del triumvirato e nell' incendio di Roma attribuito a Nerone; il teatro di Pompeo abbruciò sotto Tiberio, sotto Claudio, sotto Tito, sotto Filippo; il teatro di Balbo subì le stesse vicende, e il colosseo stesso fu danneggiato per l'azione del fuoco sotto Antonino Pio, sotto Eliogabalo e sotto Decio, per non parlare di cento altri pubblici edificj. L'indole della folgore avida dei metalli vogliamo noi credere che risparmiasse in quei tempi i preziosi monumenti di bronzo che erano per tutta Roma frequenti, se non sa rispettarli in una età nella quale è pur giunto il filosofo a strapparla dalle mani di Giove, a condensarla nelle ampolle leidensi o nelle pile di Volta, o a guidarla colle catene e le spranghe acute nelle viscere della terra? La lupa del campidoglio vulnerata dal fulmine può anche rispondere del destino a cui le statue di quella materia andarono soggette.

Il riparo dei danni apportati da tali disastri non fu sempre immediato. Ciò che fu ruinato durante il regno d'un imperatore non fu sempre repristinato dal suo successore, non potendo mai essere ereditarj la grandezza dell'animo e l'amore per la conservazione dei monumenti e dello splendor nazionale. Intanto i guasti si rendevan maggiori, e v'era necessità tante volte di demolire un edifizio meno importante per ripararne uno di maggiore entità: così si giustifica pur troppo come, anche indipendentemente da ogni ostil invasione, siano periti molti superbi edificj, senza che di loro rimanga il più picciol vestigio.

Sistema religioso dell'antica Roma.

L'antico governo di Roma aveva avuto per sistema di religione la tolleranza. Il romano che cercava di placare lo sdegno del Tevere non derideva

l'egiziano che si piegava dinanzi al benefico genio del Nilo: lo spirito di moderazione degli antichi faceva sì che le nazioni fossero piuttosto intente a scorgere la rassomiglianza di quello che la diversità dei loro culti. Il greco, il romano, il barbaro dinanzi ai rispettivi altari erano di leggieri convinti che sotto diversi nomi s'adorasse la stessa divinità. Augusto fece offrir sagrificj per la sua prosperità nel tempio di Gerusalemme, ma non avrebbero gli ebrei o i cristiani permessa fra loro una simile tolleranza coll'offerire incensi al Giove del campidoglio.

Non è fuor di proposito in questo luogo il richiamare alla memoria quella parte di storia di Costantino per la quale rimane provato non potersi ascrivere alla sua pietà religiosa alcuna sorte di persuasione del culto de' suoi padri, ed essere falso assolutamente ciò di cui viene accagionato relativamente alla distruzione degl' idoli, e per conseguenza de' più preziosi monumenti della scultura. Il Gibbon nella sua storia della decadenza dell'impero romano pienamente rischiara quest' argomento coll' appoggio delle più importanti ed autentiche memorie, e in questa esposizione seguirò le sue tracce come le migliori ch'io possa propormi.

Per quanto inclinasse l'animo di Costantino a rinunciare al culto de' suoi padri, e ad abbracciare il nuovo cristianesimo, pure egli è evidente che la politica gl' impose di togliere l' odiosa memoria di Galerio suo predecessore, adottando l' esempio della paterna indulgenza col piegare ai dolci consigli di un genitor moribondo, piuttosto che marciare sulle orme d' un feroce e implacabil nemico. Di qui ebbe facilmente origine la rivocazione d'ogni editto di sangue e l'ordine d' una pacifica tolleranza e una specie di protezione al culto nascente; e di qui il famoso editto di Milano che rese la pace alla chiesa cattolica.

Ma nello stesso tempo che Costantino pubblicava gli editti per l' osservanza delle domeniche ordinava egli stesso che si consultasser gli oracoli; e tenendo in bilancia fra i timori e le speranze i diversi partiti di religione si conduceva con fina e artificiosa politica per impadronirsi del voto della moltitudine. La mano stessa che eresse tante basiliche al vero Dio, abbellì con ogni liberalità e ristaurò i templi degli dei di Roma, e le medaglie che escirono dalla sua zecca imperiale portarono impresse le figure e gli attributi di Giove, di Apollo, di Marte, di Ercole, aggiungendo coll'apoteosi di Costanzo suo padre un nuovo nume all'olimpo (1).

Costantino non chiuse i templi pagani, e colla più dolce tolleranza permise ogni culto e ogni sorta di feste e di sacrificj allorch'egli ornò la sua magnifica capitale in Oriente, e vi trasportò egli stesso coi preziosi monumenti

(1) Vedi medaglie Costan. nel Ducange, e nel Banduri.

della Grecia e di Roma le statue degli antichi dei (1). E suo figlio Costanzo quando visitò i templi di Roma (come Simmaco asserisce) tollerò che rimanessero intatti i privilegj delle vestali, le dignità sacerdotali, le prestazioni per le spese de' publici riti, e quantunque avesse abbracciato una diversa religione non tentò mai di spogliare l'impero del sacro culto dell' antichità.

Pare in somma che in vece di ascrivere il Dio de' cristiani fra le divinità multiplici che formavano la gerarchia celeste, Costantino, malgrado la varietà de' riti e delle opinioni e dei nomi, abbracciasse l'idea che tutte le nazioni sotto diversi aspetti venerassero un comun padre autore della natura.

Qualora vogliasi considerare il vantaggio temporale come il motore delle principali azioni degli uomini è duopo di convenire, che la morale evangelica presentò a Costantino un mezzo efficace per far risorgere la pratica delle virtù publiche e private, a preferenza d'ogni altro mezzo che avesse potuto impiegare la sua potenza imperiale. Oltre di che doveva essere ben lusinghiero per un conquistatore che esistesse una classe numerosa di sudditi, che per i loro principj religiosi facessero derivare sommessamente l'instituzione del governo civile, più che dal consenso dei popoli, dai decreti del cielo.

Adottata la religione cristiana come religione dell'impero, ne venne quell'ambizione inseparabile dall'uomo, e molto più dal monarca, di emulare colla sua pietà negli ultimi anni del viver suo la grandezza colossale de' suoi predecessori, e di cercar di eguagliare le grandiose e perfette opere dell'antichità nelle chiese cristiane di Antiochia, di Alessandria, di Gerusalemme, di Costantinopoli e di Roma.

Piuttosto le arti d'Italia potrebbero fare querela a Costantino e a' suoi successori immediati per aver trasferiti alla nuova sede d'oriente in gran copia i monumenti che abbellivano la cadente regina del mondo. Sottrasse egli così una serie di esempj luminosi a quegli artisti che successero in Roma, e il suo figlio Costante, sull'esempio del padre, tolse dal panteon tutte le statue di bronzo che inviò a Costantinopoli, e che finirono più tardi in rozza moneta maomettana; come il figlio di Eraclio fece trasportare a Siracusa quanto potè raccogliere di simil genere, preparando colà un ricco deposito e una preda all'avidità dei saraceni. Questi spogli furono veramente fatali, tanto più che perirono molte navi in occasione di trasporti, e il mare contese così al ferro ed al fuoco la distruzione di quanto gli uomini avevano operato, che emular potesse l'opere della natura (2); e fra le cause della maggior decadenza delle arti sotto l'impero di Costantino, bisogna dar molto alla sua assenza da Roma, ai diritti concessi ai cristiani, alle discordie insorte fra le chiese

(1) Paul. Diac. et Eutrop. lib. XVIII.

(2) Procop. de Bel. Vandal.

greca e latina, alle invasioni, alle sette, agl' iconoclasti e alle interminate ostilità civili, come andremo vedendo.

Ma la distruzione totale e vera degl' idoli del paganesimo deesi ripetere da Graziano e da Teodorico, giacchè solamente sessant' anni dopo il regno di Costantino furono rovesciati i templi del mondo romano, e vennero proscritti i collegj dell' ordine sacerdotale che esistettero da Numa a Graziano. Fu abbattuta l'ara della Vittoria, e con la caduta del simulacro di questa dea pare che si mutasse il destino di Roma. Tacquero gli auguri, i flamini, i pontefici, si dispersero i custodi dei libri sibillini, le vestali e le compagnie de' salj e de lupercali. Graziano fu il primo imperatore che ricusò il grado di pontefice e che primo sciolse le abitudini d'una superstizione sostenuta dalle opinioni di quindici secoli. Ma pur anche sotto Graziano esistevano esposte al publico le statue degli dei risparmiate dalle ingiurie degl'intolleranti, e al suo tempo sussistevano 424 templi o cappelle per soddisfare alla divozione del popolo. Roma riconosceva ancora da questi resti che l'antica sua religione aveva ridotto il mondo intero alle sue leggi, che i suoi riti avevano respinto Annibale dalle sue mura e i galli dal campidoglio, e coll' ultime voci porgeva languidamente i suoi voti onde poter mantenere la pratica delle sue costumanze domestiche e della religion de' suoi padri (1).

Distruzione de' monumenti sotto Graziano.

Allorchè poi Teodosio, dopo avere tratti in trionfo i dei dell'antichità dietro al suo carro, propose la quistione in senato: *se il culto di Giove o di Cristo dovesse formare la religion de' romani* (2), fu decisa la sorte del paganesimo. La presenza dell'imperatore che infondeva ad un tempo speranze e timori, tolse la libertà dei voti ch'egli voleva mostrar di concedere, e l'esilio di Simmaco ammonì i votanti del pericolo che avrebbero corso opponendosi alla volontà del monarca. Ecco Giove per conseguenza condannato e degradato dalla pluralità, ecco oscurata coll' esultanza di S. Girolamo la grandezza del campidoglio, e i templi solitarj abbandonati alla rovina e al disprezzo. Ecco finalmente la grande, la superba Roma che piega umilmente il collo al giogo soave dell'evangelio.

Teodosio.

S. Gregorio spinse il suo zelo sino a far gittare nel Tevere tutti i monumenti di questa natura contro i quali potè inveire, ancorchè di privata ragione, e si ricusava dai nazzareni quella medesima tolleranza che avevano altre volte implorata per le proprie loro costumanze (3). Quindi non parrà strano se divenne oggetto della severa e strana morale di quei tempi il non frequentare le arti, il chiudere le officine, alla celebrità delle quali l'idolatria aveva tanto contribuito, e se riguardavasi come sacrilego chi non solo

(1) Simmaco Ep. 54. lib. X.
(2) Pruden. in Symach. l. 1.
(3) Volaterr. Authropl. lib. XXII.

coltivasse, ma serbasse qualunque monumento di questa specie (1). Il corso della divozione e dello zelo riunito in uno stretto canale, dice un autore, acquista la forza e talvolta anche il furor d'un torrente.

Estinto però l'incenso a'numi profani, potevasi arrestare la desolazione e porre in salvo i nudi edificj che non servivano più all'antico culto. Molti di questi erano i più splendidi monumenti dell'archittettura greca e romana, e se l'imperatore fosse stato meglio consigliato non avrebbe col distruggerli oscurato lo splendore delle sue città e attenuato il prezzo della sua fortuna. Sussistendo ancora quegli edificj avrebbero lasciati durevoli trofei alla memoria di Cristo, e nella decadenza delle arti si potevano ad altri usi serbare, qualora si fosse creduto che il celebrarvi il nuovo culto non fosse una lustrazione bastante ad espiare le antiche profane adorazioni. Ma forse la corte e i cristiani temettero che risorger potesse un altro Giuliano ristauratore del culto degli avi.

Intanto S. Martino vescovo di Tours nella Gallia (2) alla testa d'una coorte di monaci distrusse tutti gl' idoli e i templi della sua diocesi, e San Marcello (3) nella Siria assunse di atterrare i magnifici templi di Apamea (manomettendo il tempio di Giove sostenuto da ciascun lato da 15 colonne di 16 piedi di diametro), come Teofilo distrusse il gran tempio di Serapide in Alessandria e la ristabilita biblioteca di cui Orosio venti anni dopo vide i vuoti scaffali soltanto. Pochi templi andavano immuni dalla distruzione, se si tolga quello della Venere celeste adorata in Cartagine (4) il cui sacro recinto era esteso due miglia, ed il panteon, che furono convertiti in templi cristiani. Tutto il resto fu demolito, arso e distrutto dal ferro e dal fuoco del fanatismo e dell' intolleranza. Fiorillo nella sua storia delle arti annovera dieci templi convertiti in chiese nel recinto di Roma: ma ciò realmente non provasi, poichè queste non sono che rifabbricate, valendosi di parte soltanto dei diruti pagani edificj, più come materiali che come templi, eccettuata la sola Rotonda di M. Agrippa che senza alterazioni fu consacrata al nuovo culto.

Diversità di modelli meno proprj alla poetica delle Arti.

La religione cristiana elevata nella sua povertà sulle più ricche spoglie e sulle più cospicue ruine dell'idolatria non si trovò in caso di contribuire alla prosperità di quelle arti che aveva con tanto furore perseguitate. La sua forma più astratta che materiale e più dedicata all' elevazioni mentali che all'esteriorità del culto, fu necessariamente fatale alla scultura. I misterj, le vergini, i confessori ed i martiri furono meno proprj ad esaltare la mente degli artisti e a far brillare i poetici vantaggi dell'arte di quello che i Giovi, i Nettuni, le Veneri, le Grazie e gli Amori. Non si offrì agli artisti, fra i nuovi

(1) Tertull. de Idol. C. 8.
(2) Liban. Orat. pro Templis.
Sulp. Sever. in vita Martini C. 9. 14.
(3) Sozomen. L. VII. Cap. 25.
Teodoret. L. 5. C. 21.
(4) Prosp. Aquitan. L. III. C. 38. ap. Baron. Annal. Eccles.

campioni che predicavano essere il regno del cielo un possesso riservato ai poveri di spirito, alcun prototipo di bellezza che non fosse accompagnato da un' abbietta umiliazione; non si destarono quelle idee che associar potessero felicemente nelle loro imaginazioni l' umiltà e la grandezza, l'onnipotenza e la morte, e si riservava ad altr'epoca il risorgere della scultura e delle arti col vestirsi la religione d'un esteriore più augusto, universalizzandosi potentemente, talchè ogni mezzo potesse essere impiegato per rialzarla al punto di gareggiar colle antiche medianti ancora le produzioni degli artisti.

Influenza attribuita ai Demonj.

Un altro argomento non lieve per la distruzione delle antiche preziose sculture si fu l'attribuirsi nei primi secoli ai demonj una potenza soprannaturale, derivando l' origine di questi spiriti maligni da una setta di angeli ribelli, i quali però nel loro stato di punizione, benchè umiliati, ritenevano una forza influente onde estendere sulla terra gli effetti dell' altera e sublime loro derivazione e della loro vendetta. Nacque così facilmente nei cristiani una tendenza allo spiegare e ad abborrire i più importanti caratteri del politeismo col far supporre che questi spiriti infernali avessero assunto il nome e gli attributi di Giove, di Esculapio, di Venere, di Apollo, secondandosi così sempre lo spirito propagato d' intolleranza colla popolarità di queste allusioni (1). Ecco i demonj celati ne' templi, abolite le loro feste e i loro sacrificj, condannate le favole, derisi gli oracoli e i principali monumenti dell'arte presi di mira e possibilmente distrutti.

Confusione trà gli attributi Civili e Religiosi.

L'odio dei primi cristiani verso la religion dello stato produsse ancora la confusione dei riti civili coi riti religiosi, e per zelo di questi ogni qualunque funzione publica si attribuiva ad oggetto di culto. Questa forse è una delle più forti ragioni per cui renitenti al prestarsi ad ogni esterna dimostrazione di ceremonia, quantunque alle volte civile, si attirarono la persecuzione dei magistrati, furono sacrificate numerose vittime ad una così gelosa intolleranza, e caddero in abborrimento molte costumanze innocenti ma pompose e che il sussidio delle arti rendeva più auguste.

Tutti gli affari e i publici piaceri avevano per effetto di decoro e di ordine le loro cerimonie e i loro riti, e il voler evitare l'osservanza di queste esterne rappresentazioni diveniva un rifiuto al commercio dell'uman genere. I trattati di pace e di guerra, gli spettacoli, le nozze, i funerali, le arti, il commercio, le lettere e sino l' eloquenza venivano praticate con tal soccorso di esterna pompa, che il ricusarsi a parteciparne isolava sempre più gli adoratori del nuovo culto, i quali poi prendevano in odio ogni attributo, ogni forma, ogni pratica, foss' anche una semplice corona di lauro o di fiori, di che era costumanza l' ornarsi nei giorni festivi; e non volevano riguardarla

(2) Tertul. Apol. C. 25.

come un rito civile, volgendo con ribrezzo in pensiere che di quella ornarsi dovette il padre delle muse infernali, lo spirito maligno amante di Dafne.

Finalmente l'avversione professata per istituto ai piaceri, ai comodi, alla voluttà portò essa pure alle arti il suo colpo. Basta leggere Clemente Alessandrino e Tertulliano che minutamente espongono le circostanze dell'indignazione de' primi cristiani contro la chioma finta, gli ornamenti d'ogni colore (meno il bianco), gli strumenti musicali, i vasi d'oro e d'argento, i guanciali molli, il pane bianco, i vini forestieri, le publiche salutazioni, i bagni caldi, il radersi la barba e simili altre cose.

Queste multiplici cause, che quasi contemporaneamente esercitarono il loro influsso fatale sulle arti, ridussero la scultura nei tempi indicati a tale stato che può quasi dirsi rimasta sepolta per un numero di secoli, lasciando travvedere appena un incerto barlume di languida vita, soprattutto al tempo degli Esarchi di Ravenna; ma sì deboli sono quelle produzioni, che non offrono consolazione all'artista e rattristano lo storico. Il percorrere queste cause e l'indicare l'epoca di una tra le principali vicende dell' arte era ufficio proprio di quest'istoria, e per giudicare da quale stato sia l'arte risorta bisognava avere sott'occhio la bassezza in cui era caduta. I risultamenti di queste cause poi amplamente trattati dal Sig. d'Agincourt, avranno soddisfatto la curiosità degli eruditi, e colla sua face egli avrà condotto, per quanto pur si poteva, i suoi lettori attraverso una caligine in cui facile era più lo smarrirsi che l'esser guida ad altrui, e l'umana specie avrà ben avuto di che rattristarsi nel cercare ai tempi di Ottone II. le memorie degli uomini insigni, che non conosciamo per alcuna opera loro, se pur non si eccettui qualche arabo nell'arte della medicina.

Le invasioni dei saraceni in Ispagna e in Sicilia, il regno dei Rugieri, il tempo delle crociate fecero tanta rivoluzione in questa parte di Europa, che non fuvvi uno storico il quale scrivesse gli avvenimenti di quei giorni per tramandarli alla posterità, meno poche cronache che furono forse tenute da' monaci, i soli che in quei tempi sapessero scrivere.

Primi oggetti del Culto lungamente conservati.

Poco incremento potevano sperare le arti finchè durava una sì tenebrosa ignoranza; e forse tanto più che allor quando rividesi qualche barlume di cultura in Italia, si continuò nelle produzioni particolarmente della scultura, la pratica degli antichi metodi di barbare esecuzioni che non annunciavano, come nelle altre opere dell' umano ingegno, alcuna sorte di risorgimento. Le opere degli uomini in questa materia continuarono lungamente a riprodursi nella stessa forma, coll'apparenza di un'eccessiva lentezza, e maggiore di quella che nascer poteva regolarmente, del che sembra facile il conoscere i motivi. Egli è già chiaro che i primi oggetti di culto venerati dalla moltitudine e rappresentati nella loro primitiva rozzezza continuarono ad effigiarsi sotto quelle medesime forme ancora nei tempi consecutivi, nei quali le arti

erano in istato di pieno incremento. Si riteneva apparentemente la scultura in istato d'infanzia per dover essa continuare a riprodurre quei primi informi emblemi sacri alla memoria degli uomini attesa la loro vetustà, e intorno ai quali mal soffrivansi le alterazioni, quantunque decorose, che l'arte avrebbe pur fatte per dipartirsi una volta da così sconci modelli. Questi mistici segni, questi simboli a cui si attribuivano le prerogative della divinità (che in sostanza non erano poi altro che punti di convenzione per riunire innanzi a un oggetto materiale la multitudine) lungamente furono venerati presso tutte le nazioni, anco dopo che le arti furono adulte. In Roma antica stessa il culto più venerando che si prestasse a Giove era a quella rozza pietra che dicevasi *Jupiter lapis*; e così a tante altre divinità, come a Venere, a Minerva, che per lungo tempo ebbero un culto mistico per forza di tradizioni religiose, assai prima che soccorsi dal bello ideale osassero gli uomini di giustificare con attributi esterni, proprj della perfezione di quelle forme che più convengono a una divinità, la tendenza de' loro voti e la lor divozione.

Lo stesso accadde alle imagini prime del nuovo culto cristiano. Eseguite queste furtivamente da mani inesperte, stettero nei primi tempi custodite e sepolte più come segni che come vere rassomiglianze, e la mancanza di artisti distinti, la qualità del prototipo che più della bellezza doveva esprimere l'umiliazione e la sofferenza, non permisero in queste alcuna sorta di perfezione. Adorati con venerazione e multiplicati senza alcuna alterazion questi segni, passarono quindi a dover essere anche nei migliori tempi ricopiati colle stesse forme. Ogni studio essendosi posto quindi dai primi facitori d'imagini sacre nell'evitare la più lontana imitazione delle statue e delle pitture che si vedevano in Roma, il culto delle quali essi riputavan sacrilego, riguardavano con abbominazione quanto di più grande le arti avevan raccolto nel seno della capitale del mondo. Con questa disposizione e per quei motivi che abbiamo già discussi, è agevole il concepire come per lunga età le imagini del culto cristiano mal si prestarono all'incremento dell'arte.

Fra le qualità esteriori dei corpi, la bellezza è quella certamente che può a preferenza d'ogni altra attestare la lor perfezione, e presso la religione pagana questa verità conoscendosi altamente, gli artisti trassero dalle più scelte forme della natura con ogni industria, ed epilogarono nelle figure dei loro numi quanto di più sublime si potè mai esprimere con umano artificio. Anzi fecero di più: cercarono che apparisse una differenza tra la statua dell' uomo e quella della divinità, la qual differenza partisse da un principio elevato; e siccome non ebbero altra similitudine che l'umana forma per esprimere la divina presenza, così posero ogni studio nel diversificarne la natura per quanto da lor si poteva. Le tracce della fralezza e il cadente della musculatura che per l'uso del corpo imprime le orme della decadenza mortale, e

le vie per le quali colla circolazione del sangue si dirama la vita per tutti i penetrali, che nei tronchi maestri s'ingrossano e lasciano alla cute trasparirne il complicato magistero, tutto questo soppressero nella sublime rappresentazione della divinità; al contrario di ciò che per un diverso principio di religione si doveva adottare nel nuovo culto in cui l'umiltà, la pazienza, la macerazione, il martirio dovevano imprimere mille tracce disgustose e allontananti dal bello, ma che pure al pietoso cristiano era caro di poter raffigurare nelle divote imagini.

CAPITOLO SETTIMO

DELLE IMAGINI.

Le imagini del culto presso tutte le nazioni hanno origine da uno stesso bisogno, e la diversità dipende dalle sole circostanze particolari da cui sono determinate. Egli è chiaro che i timori prodotti dall'ignoranza di tutti i fenomeni della natura dettano alcune prescrizioni alle forme esteriori del culto presso i popoli barbari. I grandi oggetti visibili agenti della natura loro sembra che presiedano alla vita umana, siccome li ravvisano regolatori dell'economia generale delle cose; e la grandezza di questi oggetti non solo immensi pel barbaro che non li comprende ma elevati ancora per l'intelletto del filosofo che pretende spiegarli, ha sempre innalzata la mente dei loro contemplatori. Da ciò nasce che nella nostra imaginazione sublimiamo anche l'idea di quei popoli che privi di tempio, d'altare e di simulacro, vivendo com'orde selvagge nei boschi, ci figuriamo che abbiano un alto concepimento della divinità.

Ma io penso al contrario, che questi rozzi abitatori, imperiti nell'arti dell'imitazione, abbiano più mancato per difetto d'ingegno e per causa di vera indolenza, di quello che abbiano per una sublimità d'intelletto rinunciato alle materiali rappresentazioni della divinità.

Idee sublimi falsamente attribuite a popoli ignoranti.

Il merito di questi pensieri elevati che si attribuiscono alle barbare nazioni è spesso il frutto della nostra meditazione, più che l'impulso naturale di quelle anime le quali nel tenebroso silenzio di antichissime selve, non trovando alcun oggetto di culto distinto, s'imprimono nella mente un profondo sentimento di orror religioso. Le nostre imaginazioni contribuiscono all'interpretazione di questi principj, ed agiscono a seconda della propria maniera di vedere, riportando a questa i risultamenti delle relative considerazioni. Tacito trovava nella Germania gli dei della Grecia e di Roma, e Cluverio decide che sotto gli emblemi del sole, della luna e del fuoco adoravano la trinità e l'unità. La parità di alcune circostanze tanto fisiche che morali può produrre i medesimi effetti nelle costumanze di diversi popoli; al che se avesse voluto dar peso il Sig. d'Hancherville, forse non avrebbe egli derivata ogni pratica di religione dai primitivi popoli della Scizia.

Printipj della Religione Cristiana.

La religione cristiana, nata in un tempo che le arti erano al colmo della lor perfezione, avrebbe potuto togliere gli emblemi del suo culto da quanto di più splendido e perfetto si presentava agli occhi dell'artista o del filosofo, se per operare una completa rivoluzion di sistema non fosse stato quasi necessario il deviare dalle usanze dell'idolatrìa, contro la quale si cercava d'inspirare tutto l'abborrimento, e che per prototipo de' suoi modelli s'era prefisso per tanti secoli in Grecia ed in Roma il decoro, la bellezza, la grandiosità, piuttosto che l'umiltà, la povertà, la rassegnazione e i patimenti; e si era fino allora trovata tanta ragione nella massima d'Aristippo, che non per l'austerità o pel rigore, ma per il piacere soltanto può in qualche modo l'uomo ravvicinarsi a rendere o gustar qualche idea della divinità.

Gli antichi Cristiani non avevano imagini.

Nei primi tempi del cristianesimo si cadde nell'eccesso contrario, non tanto per principio quanto per timore di non esporre a disprezzo gli emblemi di un culto nascente e adorati quasi furtivamente. Stettero di fatto lungamente i primitivi cristiani senz'altro oggetto visibile di adorazione che il tempio e il sacerdote, e in Nicomedia fino dall'anno 303 in occasione della prima persecuzione del cristianesimo, allorquando il prefetto del pretorio, i generali, i tribuni e gli ufficiali del fisco entrarono nel tempio principale spezzando le porte, non si trovarono oggetti visibili di culto, di modo che la rabbia dei persecutori non potè dare alle fiamme altro che i libri sacri della scrittura, per non esservi imagini d'alcuna sorta esposte alla publica venerazione (1).

La ripugnanza immensa dei primi cristiani alle imagini veniva da un resto di giudaismo e dall'avversione che avevano pei greci e pel loro culto, risguardando come idolatrìa l'adorazione dell'opera delle loro mani, e ciò a tal segno da trovar meno strano, che i simulacri acquistando la vita ed il moto si fossero staccati dai loro piedestalli e avessero adorata l'ammirabile potenza del loro artefice. Non vien fatta parola dagli storici delle imagini che dopo i primi 300 anni dell'era cristiana, e sotto i successori di Costantino possono essere state autorizzate dai vescovi; ed il culto dopo la ruina del paganesimo manca di un paralello che diverrebbe odioso oltre ogni modo. L'imagine o il busto d'un santo cominciò a ricordare ai devoti memorie ben più importanti che le sue spoglie e le sue reliquie, rivendicandosi così quel diritto della ragione e del cuore, pel quale si è in ogni tempo con particolar tenerezza blandito e guardato con publica stima e particolar interesse un genere di rappresentazioni sì analoghe alle umane affezioni. Cauto però e progressivo fu il culto di queste, che da prima si permise per istruzione degl'ignoranti, e per eccitare il fervore dei poco devoti, affine di non lottare apertamente coi pregiudizj dei pagani che abbracciavano il cristianesimo. Si tennero in sommo

(1) Lattanzio.

onore le prime, e si finì col tributare alle copie più informi gl' incensi accordati agli originali.

Allorchè poi nell' ottavo secolo fu radicato il culto delle imagini, i cristiani si videro crudelmente trattati dai giudei e dai maomettani col nome d' idolatri per l' odio che verso ogni simulacro inspiravano le leggi di Mosè e quelle dell' Alcorano. Per lo spazio di 120 anni si perseguitarono durante il fanatismo e la violenza tirannica di sei imperatori d' Oriente, e una furibonda guerra su questo punto di religione fu origine, per uno spazio di tanta durata, di grande incendio in Oriente e in Occidente. Si distrussero tavole, tele, pareti, marmi, e nel 754 un concilio generale di vescovi a Costantinopoli dichiarò bestemmia ed eresia ogni simbolo visibile di Gesù Cristo colla dichiarazione, che chiunque si ricusasse alla distruzione delle imagini fosse trasgressore in faccia alla chiesa e all' imperatore, il che costò infinite stragi; e l' esecuzione degli editti imperiali trovando nel fanatismo e nella divozione popolare qualche volta molta opposizione fu causa di numerose palme di martirio. In Italia però col mezzo dei papi si sostenne il culto delle imagini, e Gregorio II. scrisse fortemente su questo punto all' imperatore Leone, e vennero fatte separazioni fra le due chiese, giacchè il patriarca di Costantinopoli si teneva più coll' imperatore vicino che col papa lontano. Null' ostante gli ordini di Leone estesi in Italia fecero sì che da molti luoghi publici venissero tolte le imagini, e molto palpitarono i fedeli per i loro sacri penati nei domestici sacelli; si mossero armati in guerra ferocemente, e si finì di pagare in quest' occasione il tributo a Costantinopoli, che sino a quel momento si era fedelmente pagato dalla povera Italia. Irene imperatrice ristabilì poi il culto perseguitato e rinnovaronsi per ciò anche le guerre in Oriente su queste opinioni fino al famoso concilio di Nicea nel 797.

Trinità.

La formazione dell' uomo ad imagine del suo autore, sia risguardando la Genesi, sia che vogliasi por mente ad altre allegorìe o storie sepolte nei tempi favolosi, come alla favola di Prometeo, questa creazione prestò sempre all' artista ogni giustificazione per dare alla divinità le umane sembianze, desumendo dall' opera creata le forme del creatore. Il mistico poi, che avviluppò di un velo impenetrabile alcune religioni, non solo contribuì ad alterar la bellezza di queste forme, ma a far che si vedessero mostri e chimere simboliche per rappresentare mistiche speculazioni, o contrarie ad ogni ragione o superiori a qualunque sorta d' intendimento.

Basta leggere gli autori che riportano gli errori e le mostruose figure che sonosi vedute in alcuni tempi anche presso i cristiani. Il P. Giovanni Interian de Ayala nella sua opera intitolata *Pictor christianus eruditus* ove parla della Trinità e della forma di rappresentarla si esprime così: *Jam supra meminimus absurdae prorsus ac monstruosae imagines trinitatis, ut pessimi*

pictores volunt, sacratissimae; in qua uno vultu complectuntur tres nares, tria menta, tres quoque frontes et quinque oculos. Chi non vede a prima vista l'orribile chimera che risulta da questo emblema sì mal inteso di religione? E il Bellarmino nelle sue controversie biasimando queste usanze riferisce singolarità non meno sconcie delle sopraccennate: *Nec tollerandum est quod pictores audent ex capite suo confingere imagines Trinitatis ut cum pingunt unum hominem cum tribus faciebus, vel unum hominem cum duobus capitibus et in medio eorum columbam. Haec enim monstra quaedam videntur, et magis offendunt deformitate sua quam iuvent similitudine. Unde etiam ministri hungarici in suo opere contra Trinitatem collegerunt multas formas imaginum Trinitatis, et eas, tamquam monstra, quaedam accurate depicta ridenda proponunt: eas vocant Cerberos, Geryones, Janos trifrontes, monstra et idola; quibus certe occasionem blasphemandi pictores nostri dederunt*. Anche Gio: Gersone parla in un suo sermone d'una imagine che si vedeva a Parigi della Beata Vergine colla Trinità sulla pancia *veluti si tota Trinitas in Virgine Maria carnem assumpsisset humanam* (1).

Ciò presenterebbe al Sig. d'Hancherville il modo con cui fare le sue applicazioni alla religione e ai monumenti dei popoli primitivi. Nell'Indie le figure emblematiche a tre teste s'intendono rappresentare le tre potenze della creazione, conservazione, e distruzione come le principali prerogative della divinità. Gl'indiani le chiamavano *Trimourti*, i sacci popoli originarj della Scizia da cui discendono i sassoni le dicevano *Trimighly*, e i greci e i latini ritenevano per attributo alla prima divinità il *Trimegas* e il *Termagnus* (2).

Avvilito il culto delle imagini in una età florida per le arti, e autorizzato poi e permesso allorchè queste andavano cadendo nella dejezione, non si offriva alla imitazione degli scultori e de' pittori se non che una forma astratta e simbolica, mediante la quale concepire questa triplice unità, che nel volerla ridurre a segno materiale di culto diveniva occasione e inciampo lubrico di errore, potente a travolgere il retto senso delle cose, e non mai favorevole alle arti che sogliono parlare agli occhi ed al cuore nello stesso tempo con un linguaggio facile, piano, rapido, espressivo e non certamente enigmatico e misterioso.

Fu poi rappresentato questo principale emblema di religione alla greca in una forma più decente, ma però materialmente espressiva, di tre figure con pari volto, struttura, età e movimento della persona, finchè vennero artisti che distinsero gli attributi del padre colla figura d'un vecchio venerabile, quelli del figlio colla figura stigmatizzata del Redentore, e quelli dello Spirito

(1) Molanus de hist. Sacr. Imag. C. IV.

(2) Hancherville Récherches sur l'origine des arts.

Santo colla colomba. In qualunque modo però espressa si voglia questa trina rappresentanza della divinità, ne diviene sempre difficile l'intelligenza e poco interessante l'azione, dal momento che una volontà sola dee esprimersi contemporaneamente con tanti caratteri diversi, e il solo partito che abbiano potuto cogliere i migliori artisti è sempre stato quello di dare a queste figure il freddo e semplice carattere di spettatori e di apparizione. Ciò non accade, come vedremo, allorchè si vogliano rappresentare separatamente.

Torna in acconcio l'osservare come nel voler conoscere i prototipi, che hanno date le norme per gli emblemi del nostro culto, s'incontrano insormontabili difficoltà; e a chi non fosse guidato da una sana filosofia e da una retta maniera di vedere le cose, si offre argomento di aver in sospetto l'indagatore imparziale di queste origini e di quei confronti che sono lo scopo delle nostre ricerche. Ma giova il confortarsi che col rispetto dovuto alla libertà d'ogni opinione può filosoficamente trattarsi qualunque materia della quale non è in nostra facoltà l'alterare l'essenza intrinseca.

Angeli, Arcangeli, Serafini.

Le imagini degli angeli, arcangeli e serafini si rappresentarono coll'attributo della giovinezza e col soccorso delle ali in un aspetto più proprio per secondare il talento dell'artista; nondimeno per riferirsi ad alcune mistiche visioni e al senso delle scritture furono raffigurati or con immense, or con multiplici ali, ora col capo soltanto e le ali in luogo di braccia, e quattro e sino sei ne furono aggiunte non ai piedi ed al tergo, ma tutte intorno alle spalle ed al capo singolarmente disposte. Le religioni anteriori avevano già imaginato l'uso delle ali per simboleggiare i genj celesti, ma vi fu presso di noi qualche rigorista in materia di decenza e di pudore, che dimentico di quanto scrisse un nostro assai leggiadro poeta, essere la vergogna figlia della colpa, fece querela sulla nudità di questi genj alati, e desiderò vesti non trasparenti per ascondere la troppa vaghezza delle angeliche sembianze. L'autore citato dell'opera *Christianus eruditus* pone in avvertimento sugli errori che accader possono nel rappresentare gli angeli, che quantunque, dice egli, si esprimono in forma di giovinetti dell'età di dieci anni circa, pur sempre è riprovevole abuso figurarli ignudi, essendo queste imagini sacre, e molto più se in età dell'adolescenza vengono rappresentati *toto femore* discoverti.

Cherubini.

Quanto poi ai cherubini, l'origine loro si ripete da molto più antiche cosmogonie, trovandosi negli emblemi delle religioni di antichissime nazioni, come fra i persiani ed i sciti, la testa del bue per un segno della loro venerazione, ed ecco anche il motivo della tendenza che avevano gl'israeliti per l'adorazione del vitello d'oro, come culto sicuramente dei loro padri che divenne vietato soltanto dopo la legge scritta. Null'ostante la prudenza del legislatore gli suggerì di non togliere a un tratto di fronte e radicalmente un oggetto caro alla nazione e consecrato dalle abitudini secolari; e forse anche

previde, come nella parte segreta dei cuori potesse indurre una specie di tranquillità la non total distruzione di questo emblema, lasciando una tacita libertà alle private opinioni, purchè fosse osservata publicamente con ogni rigore la nuova legge; quindi si conservarono nei cherubini le memorie dell'idolo antico, avendo questi l'anterior parte del corpo in forma di bue, e se ne adornò l'arca sacra (1). Quell'oggetto la cui adorazione in un tempo era adottata, divenne oggetto di proscrizione in un altro, ma non venne tolto però dalla pubblica vista e sostanzialmente rimase un accessorio del culto in luogo d'esserne il segno principale.

Eterno Padre. Le imagini di Dio padre poi hanno offerto un carattere proprio dell'idea che vuolsi inspirare con questo simbolo augusto di creazione universale, giacchè la veneranda figura d'un vecchio barbato ne' cui movimenti è la dignitosa espressione del voler sommo, si attribuisce assai propriamente al motore di tutte le cose, e non dissimile concepimento ne ebbero gli antichi, se non che posero in opera la più fina accortezza nel rappresentare il padre dei numi, al cenno del cui capo trema la terra e crolla l'olimpo, ed ovviarono di marcare un carattere di canuta vecchiezza per indicare, che già la maturità e la gravità ottengono da sè sole un carattere imponente proprio del padre dei numi, senza bisogno di affievolirne l'espressione coi tratti della età cadente, i quali sono proprj dell'umanità e dei corpi che curvando sul pendìo della vita soggiacer debbono alla dissoluzione. Pochi pittori filosofi come Rafaello hanno conosciuto l'importanza di questo decoro nell'arte per non cadere negl' idiotismi volgari.

Spirito Santo. Nuova poi affatto non è nella religion dei cristiani la rappresentazione e il significato della colomba, poichè già in molte medaglie dei persiani ove il bue è rappresentato come principal emblema delle prime religioni del mondo, trovasi nell'esergo la colomba ad ali stese, come se discendesse dal cielo; e ciò perchè il padre della generazione da loro espresso coi simboli tanto del bue, che del leone si suppose essere accompagnato sempre dall'amore, dal soffio, dallo spirito con cui infuse negli esseri l'anima e la vita; e la colomba particolarmente fu scelta per emblema dello spirito fecondatore presso i primi popoli con molta ragione, giacchè presso gli arabi il nome di quest'augello significa *calore*, e appunto questa specie di volatile è insigne fra quelli che hanno più inclinazione, o il cui calor naturale porta più di frequente all'incubazione.

A Rochampton milord Besborough conserva un antichissimo monumento in basso rilievo ove nel fondo è rappresentato uno di quegli edificj in forma

(1) Ezech. Cap. 1. v. 7. 10. Cap. X. v. 14.
Apocal. C. IV. v. 7.

di nicchia che Omero chiama *Lesche* nei quali radunavasi il popolo per conversare, e vi si rendeva talora anche la giustizia. Una colomba ad ali stese scende dall'alto della nicchia sovra un trono ove sono poste una corona, una collana e una tunica. Questa colomba non allude che all'inspirazione, al pneuma, soffio o spirito della divinità. In uno dei bassi rilievi della pagoda d' Elefanta, sulla cima d'un arco, vedesi l'amore o lo spirito della creazione rappresentato sotto figura di colomba, e le ali di colomba si diedero all'amore personificato sopra un arcobaleno in un monumento persiano a Nakschi Rustam; e sino al disco del sole furono date queste ali nei bassi rilievi di Persepoli (1).

Le *Péléiades* o colombe che a Dodona rendevano presso i pelasgi il più antico oracolo della Grecia erano inspirate dal soffio, dallo spirito, dall'amore da cui prendevano il nome, e dicevansi venute da Tebe d' Egitto (2).

Gli oggetti figurati, così ripetuti presso diverse nazioni e aventi il medesimo significato, mostrano quasi evidentemente la relazione che fuvvi tra gli antichi abitanti del nord dell'Europa e quei del mezzogiorno dell'Asia, e rendono probabili quelle comunicazioni supposte un tempo tra loro (benchè tanto ora lontani gli uni dagli altri) le quali formano l'oggetto erudito e interessante delle ricerche del Sig. d'Hancherville. Basti il riflettere alla ribellione e alla caduta degli angeli, già conosciuta nella teologia dei persiani e degl' indiani con nomi proprj non trovati nel pentateuco, e basti il confrontare l'antichità di questi libri per determinare l'anteriorità di queste derivazioni in favor di chi spetta.

Figliuolo di Dio.

Ma venendo alle imagini del nazzareno, vale a dire del figliuolo di Dio, qui appunto è dove conviene fare più osservazioni per conoscere se dal prototipo che ha servito per base a queste imagini si possa trarre un carattere fisso e determinato, e qual sia precisamente; e se le arti dell'imitazione lo hanno trasmesso per tradizione, o veramente perchè se ne siano gli artisti formato un soggetto puramente ideale. Il voler rintracciare come fosse e da chi fatto il primo ritratto di Gesù Cristo non è opera di certa ed utile riuscita. Le storie e i monumenti contemporanei alla sua venuta non fanno parola che venissegli eretta statua o simulacro che a noi potesse tramandarne alcuna sembianza, e gli atti degli apostoli e gli evangelj tacciono affatto su questo argomento.

Nel tempo che i primi cristiani concepirono un abborrimento irreconciliabile colle statue tutte che rappresentavano o gli eroi, o i numi del paganesimo, e davanti alle quali con tanta fermezza ricusavano di curvare la fronte,

(1) D' Ancherville, Récherches sur l'origine des arts Vol. 1. c. 3.
(2) Herodot. lib. II. sect. 3.

non vi sarà stato alcuno probabilmente che si azzardasse di erigere veruna sorte di monumento al nuovo institutore della nascente religione. Non abbiamo neppure monumenti della Galilea che ci attestino quale fosse lo stato delle arti in quelle contrade, nè alcuna cognizione di quegli artisti ci è pervenuta di qualsiasi maniera; e tutto ciò che possa dirsi oggetto di venerazione in Gerusalemme è involto in una oscura incertezza da non poter somministrare il più picciolo schiarimento alle ricerche che noi facciamo. La nascita di Gesù Cristo è nel secolo d'Augusto, vale a dire nel più bel tempo di Roma, e quantunque la sua morte seguisse sotto l'infame regno di Tiberio, nulladimeno se di sue sembianze fosse rimasta traccia per opera di qualche artista, questa avrebbe dovuto in qualche maniera risentire dell'eccellenza dell'arte, tanto più che non può supporsi, che fin dove si estendeva la potenza romana non si diffondessero anche i lumi e le cognizioni, le scienze, le lettere e le arti. Ma come sarebbesi osato di scolpire l'imagine d'uno ch'era stato condannato alla croce in un paese ove non si vollero sopportare i ritratti del successor di Tiberio?

È stata già mossa più volte quistione, da chi, e in qual tempo le figure del nostro salvatore, della vergine, degli apostoli, dei santi e dei martiri sieno state determinate tali quali ci vengono dagli artisti comunemente rappresentate. Nessuno certamente vorrà credere che le odierne siano le rassomiglianze genuine di tali personaggi. Il Sig. Heyne in un' assemblea della società di Gottinga leggendo una dissertazione ha inteso di rispondere a questa interrogazione coll'unico sussidio dell'arte e della fantasia de'poeti, che hanno servito di norma per determinare negli dei dell'antichità alcuni caratteri costanti, e con ciò non so quanto sciolga la prima quistione. Il ricorrere, come egli e molti altri fanno, al feracissimo genio d'Omero per indovinare i motivi pei quali ciascun nume ha ricevuto una tal forma esteriore, una tal attitudine determinata piuttosto che un'altra, esime da una grande quantità d'indagini che potrebbero farsi risalendo con qualche scorta di miglior critica e di filosofia all'origine di tante costumanze e di tante forme esteriori che sono passate ad essere canoni invariabili delle arti. Se gli artisti simboleggiarono le idee astratte nelle loro divinità, quelli che servirono poi alla moderna religione dovettero derivare dai principj fondamentali di questa i prototipi delle loro imagini allorchè si videro mancanti dei modelli originali. Avvi tanta distanza dai primi antichi monumenti del culto imaginoso greco-romano ai simulacri dell'odierna religione quanta ve n'ha tra le astrazioni prime della mente e del cuore personificate e i moderni sistemi d'un culto rivelato, diametralmente in opposizione cogli usi e colle pratiche del gentilesmo. In tutto questo nulla v'ha di poetico, e può ogni cosa spiegarsi colla storia alla mano. Fu un tempo oggetto dell'arte il rendere intelligibili quelle idee astratte col metterle

a portata dei sensi, come divenne un oggetto in progresso l'escludere ogni chiara intelligenza col presentare imagini le quali al di sopra d'ogni concepimento involgessero un senso mistico, e soprannaturale; ovvero nel rittrarle con un aspetto di modestia, d'abbiezione, d'umiliazione onde destare nei loro contemplatori una serie di nuove idee e di analoghe meditazioni, in virtù delle quali avvi un apparente contraddizione tra questi caratteri e quelli della forza, della potenza, della bellezza, che ogni artista crederebbe a primo aspetto i soli proprj ad esprimere la divinità. Quanto opposte non sono le vie che condur dovevano le arti in due diverse età a una medesima eccellenza!

Ma per tornare alle imagini del Salvatore, egli è però vero evidentissimamente, che dal momento in cui si cominciarono a vedere antiche imagini di Gesù Cristo vi si è sempre trovata una certa analogìa di somiglianza tra loro stesse, che sembra non poter essersi effettuata per semplice tradizione di parole o di scritti, ma pare desunta da qualche prototipo esistente presso quegl' istessi cristiani che ne coltivavano l'adorazione; e non da statue o lavori in rilievo per le ragioni sopra addotte, ma da qualche pittura che potrebbe essere stata nascosta e serbata colla doppia gelosia con cui vengono custodite cose preziose e vietate per l'affezione che vi si porta e per garantirle dalla persecuzione che le minaccia.

Fra le persone che vissero in compagnia di Gesù Cristo non saprei rinvenire facilmente l'autore di simili imagini, stante la classe di gente volgare e semplice, o almeno non dedita agli studj delle arti che componevano il suo seguito e i suoi famigliari. Il Molano nella sua storia delle sante imagini coll' appoggio di S. Atanasio alessandrino riferisce, che un cristiano *Beryti* teneva vicino al suo letto un'imagine di Gesù Cristo la quale esprimeva l'intera proporzione di lui, ed asserivala fatta dalle proprie mani di Nicodemo, che di notte se ne venne tacitamente (forse nel luogo del suo sepolcro) a comporla; nè dice se questa fosse o dipinta o di rilievo, come quasi lascierebbero argomento poi a supporre le cose narrate in appresso. Su quest' imagine (prosegue il citato autore) più volte i giudei sputarono e diedero schiaffi e posero chiodi e trafissero il petto con lancia facendo in somma tutto ciò che poco prima avevano fatto all'originale, e finisce dicendo poi, che dalla ferita del fianco cominciarono a sgorgare rivi di sangue e di acqua, che furono distribuiti in ampolle di vetro per tutte le parti del mondo. Ma l'autorità di Atanasio, posteriore di tre secoli all' epoca in cui doveva essere stata fatta l'imagine, è sempre dubbia, particolarmente citando egli un uomo oscuro, la cui asserzione non ha un peso autorevole.

Racconta egualmente il Molano, coll' autorità di Antipatro vescovo e di Eusebio, che una donna guarita miracolosamente pel contatto *Fimbriae Salvatoris* gli facesse erigere una statua di bronzo che rappresentava il suo

ritratto, e poi soggiunge, *et ex adverso ex eadem materia statuam mulieris genibus provolutae palmasque suppliciter tendentis*: il che non una statua ma un basso rilievo supporrebbe, poco potendosi intendere l'*ex adverso* d' una statua; dopo poi racconta come Giuliano facesse atterrar quella statua e vi ponesse invece la sua, e che i fragmenti della prima fossero dai fedeli raccolti. Gibbon con molta saviezza di conghietture, appoggiate all'autorità anche di antichi scrittori, crede che questa statua di Panea in Palestina fosse con più verisimiglianza un salvatore che avesse resi servigj temporali alla nazione. Trovasi negli annalisti che eravi in quella città, appunto verso l'anno 300, un gruppo di bronzo che rappresentava un grave personaggio inviluppato ne' suoi panneggiamenti, avente a' suoi piedi una figura di donna supplicante. I cristiani vi vedevano un Gesù Cristo e una donna guarita da malattìa, ma M. de Beausobre (1) conghiettura con più ragione che si trattasse del filosofo Apollonio, o dell' imperatore Vespasiano, nella qual ultima supposizione la donna rappresenta una città, una provincia e fors' anche la regina Berenice. Simili autorità per conseguenza non danno lume che basti a verificare se realmente sia pervenuta una qualche imagine genuinamente tratta dal vero, e quale essa sia. L'essere avvolto ogni racconto di antica data in molta oscurità e magnificato con narrazioni di prodigj soprannaturali pone in diffidenza sui risultati delle ricerche che si fanno onde chiarirsi della semplice e nuda verità dei fatti.

Il Reiskio ha stampata nel 1685 un' opera intitolata *exercitationes historicas de imaginibus J. C. quotquot vulgo circumferuntur*, e questo autore in tutta l' opera sua si è dato cura di raccogliere quanto è stato detto sull' argomento di queste imagini, ma da tutta la sua infinita e faticosa erudizione risulta ch' egli non ne crede autentica alcuna. Quest' autore riporta alcune incisioni di medaglie di Cristo dei più antichi tempi colle loro iscrizioni ed accessorj, ma come asserisce il celebre pastor di Zurigo all' articolo delle fisonomìe di Gesù Cristo: *ces figures sont tellement horribles qu' au premier coup d' oeil tout homme qui a des yeux sans avoir besoin d' entreprendre aucune autre récherche est forcé de dire, il n'y a la pas un trait de J. C.* Questo modo di esprimersi del buon Lavater mi sembra più proprio della maniera con cui mentalmente egli cercava di raffigurarsi i tratti della fisonomìa di Gesù Cristo che di quanto risultar possa dagl' informi disegni riportati, nei quali sempre si travede un certo che di un tutto, un barlume, una sorgente, benchè barbaramente espressa, di ciò che abbiamo visto modellato posteriormente. La forma oblonga del viso, gli occhi a fior di testa e grandi, l' ovale del cranio e le labbra alquanto tumide sembranmi raffigurarsi nelle fisonomìe degli ebrei orientali, e sembrami che dal più al meno queste caratteristiche

(1) Bibliot. Germ. T. XIII.

forma sieno state indicate nelle più antiche figure dei Cristi , benchè contraffatte per la rozzezza dell' esecuzione.

Era famosa ai tempi di Eusebio la favola popolare della leggenda di Siria sopra una corrispondenza di Gesù Cristo col re Abgaro, ma non si parla nella lettera riportata da quello scrittore dell' impronta esatta della faccia del Redentore su di un panno lino, che si disse da lui mandato a questo re, il quale avesse invocata la sua onnipotenza, offrendogli anche la città di Edessa fortificata per metterlo in salvo dalle persecuzioni de' giudei. Dopo questo si pretende che tale effigie venerabile stesse obliata per cinque secoli nella nicchia di un muro, e trovata da un vescovo fosse poi rimessa alla luce ed esposta alla publica venerazione. Doveva quest' imagine naturalmente garantire Edessa da ogni attacco ostile, e di fatto supponesi da Evagrio che fosse esposta sulle mura della città, cercando di valersi per dar fede al suo racconto, dell' autorità di Procopio: ma il testo di Procopio nulla di ciò dice, attribuendo egli la liberazione di Edessa alla ricchezza ed al valore de' suoi concittadini, che comprarono la ritirata del monarca persiano e respinsero i suoi attacchi.

Molte di queste imagini eranvi innanzi la fine del VI. secolo le quali si pretendeva che non fossero l'opera di mano mortale, ma per la loro dissimiglianza tra le une e le altre impropriamente potevano risguardarsi come provenienti dal medesimo originale. Non si ritennero per soprannaturali le sole copie dell' imagine di Edessa, ma altre pure ebbero miracolosa origine , come quelle della Veronica di Roma, di Spagna, di Gerusalemme e il Sudario che fu consegnato ad una divota matrona. Ciò che si disse di quest' imagine fu anche comune ad altri santi e a quella parimenti della Vergine che vuolsi lasciasse l'impronta della sua effigie su d'una pietra.

Potrebbe fors' essere che parecchi tra i più zelanti fedeli di quei tempi si fossero figurato un modello o desunto da qualche tradizione, o da alcuna delle prime rozze imagini , ed avendo una volta confortato il cuore d'alcuni coll' offrire un simulacro accetto ai credenti per la più grata reminiscenza , si fosse necessariamente multiplicato in segno di venerazione, e per dare pascolo a quella specie di esaltazione di cui lo spirito dell' uomo è tanto suscettibile in materie astratte, nelle quali si prestano un possente e mutuo soccorso le forze della fantasia e quelle del cuore.

Imagine d' Omero ideale.

Dal carattere morale delle persone non è strano che derivare si possa il carattere della fisonomia che ne costituisca propriamente l'effigie , come rilevasi essere accaduto del busto d'Omero, che certamente non ci pervenne da scultura contemporanea di quel poeta, non essendovi una sola opinione degli antiquarj che in quella età fossevi l'uso di far ritratti, il che si conferma ancora da quanto trovasi in Plinio su di questo argomento : *Etiam quae non sunt finguntur pariuntque desideria non traditi vultus* , *sicut in Homero*

evasit (1). Ma trovandosi una serie di antichi ritratti di Omero, cominciando dall' apoteosi scolpita da Apollonio di Priene in basso rilievo, convien dire che gli artisti sulle tradizioni, sulle opere, sul carattere morale infine di lui abbiano fissate alcune tracce, che servendo di norma costante ai posteri determinatamente abbiano stabilita la forma del capo e la fisonomìa di questo poeta. In molti busti d'Omero, per quante modificazioni vi restino dell' età e de' delineamenti diversi tra loro, null' ostante un certo fondo di carattere dominante e invariabile fa che si ravvisi la stessa persona, conservando la derivazione dal primo tipo. Anzi le diversità che scorgonsi in queste teste non tanto sono relative all' età, quanto alle diverse costituzioni dei poemi d' Omero, alla varia impressione che cagiona la loro lettura e alle diverse idee che presentano del loro autore. Queste varie idee personificate si sono figurate e per così dire incorporate coi lineamenti d' un uomo ordinariamente cieco, le cui teste rappresentano più il genio che la persona, e mancando l'originale d'onde trarre la copia, toccò all' arte di supplire rappresentando l' idea o l' opinione che si aveva di lui. E siccome la vera sua figura non sarebbe stata pienamente atta a sostenere il carattere dell' autor dell' iliade e dell' odissea nel medesimo tempo, così il sagace autore dell' apoteosi in luogo di un' imagine d' Omero ne diede due, quasi che volesse esprimere le due diverse *specie*, sempre però dallo stesso *genere* derivanti.

Si fece anticamente dei ritratti d' Omero ciò che dagli scultori si praticava per le imagini degli dei. Rinvenendo nelle loro statue i diversi tratti di bellezza sparsi già in mille figure umane scelte fra le più belle, da questi tratti associati si derivarono i caratteri che la mitologìa diede agli dei: egualmente riunendo i segni distintivi dell' età e della cecità con quelli che si attribuivano all' autore tanto di un' iliade come di un' odissea, ne risultò un carattere di testa costantemente proprio d'Omero; e sempre il fondo dominante essendo lo stesso, non si potè rilevare la differenza che sulle particolarità ed a norma che l' imaginazione dell' artista si esaltava coi concetti più proprj ad esprimere ora il genio attivo e pieno di fuoco che si travvede nell' iliade, ora il più temperato che mostrasi nell' odissea. Il Sig. Cav. Ennio Quirino Visconti colloca espressamente il ritratto d' Omero alla testa dell' iconografia greca, poichè ravvisa che l' istoria cominciando quasi sempre colla favola, dovea porsi in fronte della sua opera il ritratto *ideale* di un tale uomo che ha fatto e farà sempre lo stupore dei secoli.

Imagine del Redentore ideale.

Le imagini del Redentore potrebbero raffigurarsi egualmente ideali e desunte dalle tradizioni del suo carattere morale di bontà e di mansuetudine

(1) Plin. L. XXXV. c. 2.

evangelica, senza persistere con vane e inutili ricerche a voler derivarle da un tipo la cui esistenza è sepolta in troppa incertezza: ma siccome questo carattere morale per essere felicemente espresso avrebbe dovuto trattarsi da artisti di un genio elevato onde non cadere nel basso e servile, così si andarono propagando da prima imagini tali, che avrebbero bensì voluto esprimere, ma nol potevano, ciò che la lor mente sentiva e l'insperta mano mal si prestava a tracciare; e ciò finchè non giunsero poi gli aurei tempi in cui risorte le arti poterono meglio rispondere all'intenzione dei credenti, sebbene astrette a non dipartirsi tanto dalle orme segnate negli antichi monumenti, per quella venerazione che abbiam ripetutamente veduto conservarsi ai primi segni, quantunque informi, dei culti. Ma sempre egli è vero che dal concorso delle medesime considerazioni ne dovette risultare una certa tal quale somiglianza tra loro nelle imagini del nazzareno ancorchè non partissero dal tipo originale. La forma orientale del viso, l'abito, l'età, la dottrina e le virtù morali potevano equivalere in qualche parte a un consentimento generale per determinare un'ideata configurazione di parti.

Utilità delle imagini.

L'utilità di raccomandare ai segni esterni le pratiche di religione è stata profondamente conosciuta dai ministri e propagatori del culto, i quali sebbene avessero per istituto la disapprovazione di tutto ciò che non era sanzionato dalle loro consuetudini, pure conobbero l'impossibilità di ottener tutto per vie astratte e per esaltazione mentale, talchè le imagini prima cotanto proscritte, dovettero andarsi multiplicando come un mezzo col quale o aumentare il numero de' loro proseliti o soddisfarlo possibilmente. Stante l'immensa diversità che passa fra l'indole delle persone non v'ha mezzo che debbasi lasciar intentato per il conseguimento d'un oggetto importante. L'elevata saggezza di Numa, tanto sublime nella sua teorìa, era assai difficilmente praticabile in fatto; e s'egli credeva realmente che il solo pensiere bastasse per sollevar l'uomo degnamente alla meditazione della divinità, e che il sussidio degli oggetti materiali e non durevoli per rendere questa grande idea in qualche modo accessibile anche ai sensi della moltitudine fosse causa d'avvilimento e di disprezzo, egli è certo che la credenza di questo re filosofo aveva per base uno di quegli errori in cui cadono di buona fede i migliori, cioè a dire, l'applicazione di un principio troppo elevato ad uomini considerati come dovrebbero essere, piuttosto che ad uomini come sono di fatto; nè Roma antica potè lungamente durarla con questo culto troppo astratto e sublime.

Ottenuta ch'ebbero i primi simulacri una venerazione ben maggiore di quello che la rozza lor forma inspirava, ma però adeguata al significato che loro si attribuiva mistico ed augusto, fu interesse di quelli che vennero dopo l'imitare materialmente i primi monumenti senza punto alterarli, onde si riferisse per quanto fosse maggiormente possibile la somiglianza agli antichi

prototipi; ed are votive ed incenso ebbero le sante imagini, e miracoli infiniti accrebbero celebrità ai privati sacelli e ai publici santuarj, ove si custodivano i più antichi e più venerati depositi.

Diasi una semplice occhiata alle imagini tenute nella maggior venerazione anche ai dì nostri, e si conoscerà come presso i divoti più facili alla compunzione e al raccoglimento stanno con più ossequio custodite e con più venerazione sono adorate le imagini che presentano sculti o dipinti gli avanzi della maggior barbarie relativamente alle arti, di quello che si tengano in venerazione i prodotti del pennello o dello scarpello de' più valenti fra gli artisti che hanno fiorito di poi.

Culto maggiore alle immagini più rozze.

Si sono materialmente attribuiti i miracoli più alle imagini che alla divinità, quasi che fosse in quelle più che in questa la potenza operatrice dell'azion prodigiosa, e sonosi per conseguenza multiplicate quelle più antiche, che avendo operati molti prodigj, loro anche venivano attribuite maggiori facoltà soprannaturali; di modo che un Salvatore di Coreggio, di Tiziano, di Guido riceve anche tutt'ora una minor venerazione di uno di quegli antichi scheletri di Margaritone, ed una Madonna affumicata, purchè abbia il corredo di leggende e singolari tradizioni, e una divota scultura di Viligelmo o d'Arnolfo sarà più venerata di una di Michelangelo; e ciò perchè sempre si presume essere le piu antiche meno scostantisi dal primo tipo. Oggetto di qualche indagine curiosa esser potrebbe l'usanza che fuvvi nei primi tempi di pingere alcune imagini nere, poichè egli è ben diverso l'annerito che risulta per effetto del tempo, delle imprimiture, degli intonachi, dei colori, dei lumi, da quell'annerito ch'è inerente al fondo preciso delle tinte, e che vedesi in molte conservatissime pitture del secolo XIII. più particolarmente.

Gli artisti, qualunque sieno stati che primi hanno servito al bisogno di queste religiose rimembranze, hanno impiegato tutti i loro mezzi per esprimere quel carattere che si credeva il più proprio degli oggetti rappresentati. La rassegnazione, la pazienza, la sofferenza, l'umiliazione, rare e singolari virtù evangeliche tanto caratteristicamente impresse nel sacro prototipo della nostra religione, non possono aver offerto all'artista di genio quei tratti dai quali far risultare alcuna bellezza ideale, o se veramente si fosse potuta cogliere, come alcuno ha pur studiato di fare, ciò non poteva essere mai proprio di quei tanti artisti mediocri, che son destinati all'innumerabile multiplicazione delle imagini, o che ne furono i primi autori. Le impressioni che sul volto e su d'ogni tratto della fisonomìa cagiona la sofferenza, l'avvilimento, il dolore, l'aver dovuto assoggettare a tutte le umane sventure e patimenti la persona divina accomunandola agli effetti esterni d'ogni fralezza mortale, ha necessariamente prodotto, che gli artisti dovettero tenere il loro soggetto al disotto

assai di quello che il loro pensiero avrebbe espresso se avessero potuto elevarsi secondo il sentimento sublime della bellezza ideale nel rappresentare la divinità. L' espressione di un animo addolorato ma paziente e forte in un corpo afflitto e quella di un carattere di mansuetudine, che mediocri artefici non possono rappresentare senza dare nel basso, nel triviale , nel deforme , contro tutti i precetti di Lessing , fissarono un tipo dall' imitazione del quale non potevano ritrarre grandi conforti le arti , le quali nel loro incremento trovarono già consecrati dalla venerazione modelli tanto lontani da quella perfezione a cui mirano per loro primo instituto.

Guai a quell'artefice che pur dovendo consecrare ad oggetto di culto il suo lavoro, si fosse allontanato di troppo da quelle norme elevandosi al concepimento del bello ideale! Guai se la statua d'un Redentore avesse potuto mai ricordare per la perfezione delle sue parti le forme apollinee! Nulla dimostra più acconciamente della statua del Salvatore di Michelangelo che vedesi in Roma alla Minerva, quanto anche ai tempi dell'eccellenza dell'arte, il più valente artista, il padre della scultura moderna fosse costretto a impor freno a se stesso nel dar espressione ad una bellezza propria del figliuolo di Dio. Nulla v'ha di meglio e più sapientemente condotto di quella statua, ma nulla che sia più uomo e meno Dio di quella, e uomo anche di razza umile, abbietta, volgare.

Posti questi principj dai quali credo che partano le imitazioni delle imagini, sempre attenendosi agli antichi segni e all'espressione analoga ai mansueti principj di religione, rimane quasi impossibile o difficile almeno che l'artista possa elevarsi ad improntare ne' suoi soggetti quel sentimento che dovrebbe animare il suo scarpello in favore della divinità. Ciò non può non avere infinitamente contribuito a ritardare che le arti giugnessero allo stato di prosperità a cui si elevarono dopo il loro risorgimento.

Imagine della Madonna.

Lo stesso si dica di quasi tutte le altre imagini, e particolarmente di quelle che per antica derivazione più che per nobile espressione ricevuta dall'arte sono consecrate dalla venerazione de' fedeli. Se io riportassi fra le tavole incise in quest'opera la genuina imagine di nostra Donna di Loreto, da me esaminata da vicino allorchè stette errante dal suo santuario facendo lunga stazione nel museo nazionale di Parigi, si vedrebbe quale sia questo simulacro spoglio delle ricche sue vesti e preferito alle statue migliori degli aurei tempi e alle Madonne di Rafaello, di Guido, del Dolce, di Sasso Ferrato. Avrebbesi un perfettissimo modello di quelle opere antiche dette *Betilia* di cui al principio di questo libro si è fatto menzione.

Credo che appunto nell'esame delle imagini delle Madonne si possa partire dagli stessi principj. Contemporanea la esistenza di Maria a quella del Redentore s' incontrano gli stessi ostacoli per poter determinare l'esistenza di un

tipo dedotto dall'originale; e la sola esterna forma delle vesti, e fors'anche il colore di queste conosciutosi per tradizione, è stato il solo poco sussidio che ha guidato gli artisti per fissare una qualche rassomiglianza della figura. Una tunica lunga con pallio, l'età giovanile, un carattere di mansuetudine e di umile rassegnazione, uniti ad una gentilezza di forme proprie del sesso, sono le sole particolarità che potevano contrassegnare questa divota rimembranza. Ma questi esteriori abbigliamenti comuni in allora alla più parte delle donne, e la modestia virginale tanto propria del sesso non bastano poi a determinare un carattere particolare di fisonomìa, e quindi avviene che negli antichi volti delle Madonne non si scorge alcuna rassomiglianza fra loro, quando pur sembra scorgersene in quelli del Salvatore.

Favola di S. Luca.

Singolare è la favola già sostenuta dai più fedeli per ignoranza de' tempi, con cui si è fermamente creduto, e ancora da un resto del volgo si crede, che S. Luca evangelista avesse dipinta o scolpita l'imagine della Madonna; e buonamente per questa sola volgare supposizione i pittori se lo presero per protettore, quando per la vera di lui professione unicamente spettava il suo patrocinio alla classe dei medici. Di questo error grossolano chi convincersi volesse, legga le lezioni del Manni su tale singolare argomento, e il paragrafo 5 lib. IV del tomo II del Tiraboschi. Io in pochi cenni rifletterò che nulla dissero di quest'abilità di S. Luca nè S. Eusebio, nè S. Girolamo, nè S. Atanasio, nè alcun altro de' più antichi dottori, finchè non giunse poi cinquecento e più anni dopo Teodoro lettore che gli attribuì questo merito con vaga ed incerta asserzione da ogni fatto smentita; giacchè tutti gli altri santi padri lo denominarono medico, siccome era di fatto,

Inoltre sembrami giusto il considerare, che se gli atti degli apostoli e i libri santi accordano a S. Luca la facoltà della medicina, e tacciono il suo talento per la pittura, la religione giudaica per cui passò, e la cristiana per cui si segnalò, amendue il dipingere gli avrebbero vietato. *Lege nobis prohibente confectionem imaginum* (1) e Filone asserisce parimente *Moses illas speciosas et magni pretii artes picturam et statuariam ex sua republica seclusit*; e Filadelfo Libico parlando dei giudei *in civitatem eorum nullus pictor admittitur, nullus statuarius* ec. e lo stesso poi, parlando de' primi cristiani, *prohibuere illi siquidem patres imagines, ne christiani tunc temporis ex idolatria recens conversi, videntes Dei sanctorumque imagines in Ecclesiis existere et venerari in pristinum laberentur errorem*. Ma ciò che maggiormente farà conoscere l'errore volgare, sarà finalmente il riflettere che S. Luca fu convertito da S. Paolo alla religione cristiana dopo l'anno 52 dell'era

(1) Gius. Ebr. Antich. Giud. lib. XVIII.

nostra, nè prima l'apostolo si portò a Troade a predicarvi il vangelo. Sin da parecchi anni addietro dovette Maria essere salita al cielo, agitandosi la quistione tra gli scrittori se ciò accadesse nel 43. o nel 48. di detta era. Quando dunque, e come potè S. Luca vederla ed effigiarla in Gerusalemme? Eppure quasi ogni città ed ogni santuario pretendono al possesso di simili pitture, e guai a chi osasse predicare alle popolazioni il disinganno di questo anacronismo, di questo goffissimo errore. Una delle più curiose singolarità è quella che le pretese imagini di S. Luca non si rassomigliano tra loro nè per l'età nè per i tratti della fisonomia, e nessuna fu trovata in Accaja o nella Bitinia, come pur sarebbe stato ragionevole, ma la più parte si scaturì in Italia. Avvertasi in fine non esservi scrittore della storia ecclesiastica che non sappia che non si sono mai fatte imagini di Maria Vergine col bambino in braccio prima del secolo V., essendosi allora soltanto cominciate a dipingere al tempo de' nestoriani per prova della di lei maternità. Se questo errore persiste ancora malgrado tanta serie di argomenti, di fatti, di autorità, non sarà meraviglia che molti altri nelle storie di quei tempi ne esistano; tanto oscure sono le fonti ed incerte da cui attingere la verità!

Molto di che consolarsi avrebbero le arti se realmente esistesse un monumento del pennello di S. Luca, poichè esso potrebbe darci un saggio prezioso della pittura nei più floridi tempi, e si potrebbe annoverare fra le più rare produzioni, almeno quanto all'epoca sua, ma fatalmente ci priva di questa consolazione il riflesso che le indicate imagini sono dipinte nei secoli della decadenza delle arti o in quelli che di poco precedettero il loro risorgimento.

Imagini de' Santi.

Gli apostoli, gli evangelisti, i dottori della chiesa, i martiri, i confessori offrirono tutti poi, rispettivamente all'età in cui vissero e alle circostanze che loro furono particolari, varj mezzi onde fissare le caratteristiche loro sembianze, poichè estesosi il dominio della religione cristiana, fu cura di quei primi zelanti fedeli il procurarsi le imagini de' loro principali campioni, ovvero il figurarle secondo il loro carattere morale e secondo le tradizioni che di questi potevano avere. Ma le origini e le abitudini di tanti di loro, i patimenti crudeli a cui l'amor divino li volle assoggettati, la negligenza del loro esteriore di cui fecero una specie di pompa, e l'umiltà che assunsero come quasi il principale dei loro distintivi, tutto ciò dovea in molte sembianze diminuire quella nobiltà che avrebbero avuta dalla natura, e che per lungo tempo si guardarono gli artisti di attribuir loro idealmente per non cader nella taccia di scultori o pittori di profane cose. Le arti non solo sono astrette a seguire le forme materiali degli oggetti esterni che il culto dei popoli consacra, ma è d'uopo ch' entrino nello spirito della religione e che ne divengano quasi un'emanazione.

La penna d'uno storico profano incontra molte difficoltà ed è scusabile se rifugge dal presentare sott'occhio con vivacità di colori certe opere, per toglierre il ribrezzo dalle quali è d'uopo di una gagliarda astrazione mentale e del soccorso d'una forza superiore all' intendimento comune; e del pari le arti trovarono scogli difficilmennte sormontabili, allorquando per le sospensioni delle leggi della natura in favor della religione furono astrette a rappresentare oggetti che avevano o poca verisimiglianza alle umane consuetudini o ripugnanza alle interne voci del cuore. Esse hanno però saputo prestare validamente il loro soccorso per conservare le memorie di questi fasti di religione; ma se fu prodigiosa la forza di quei campioni del cristianesimo, non fu tenue l'impresa di chi potè freddamente in tavola o in marmo accingersi a rappresentarli negli atteggiamenti del patimento più crudele.

Forme di culto esterno prima proibite, poi adottate dai Cristiani.

Determinati finalmente i cristiani ad abbracciare il culto dei santi e delle imagini, adottarono anche quelle forme che prima avevano proscritte; e le faci, i fiori, gl' incensi, le statue, le pitture dovettero sostituirsi al decoro severo del nudo altare, come segni indispensabili per raccogliere l'errante ed incerto voto della multitudine, che non può sostenersi col solo ajuto di astratte considerazioni e di concepimenti metafisici. Ma passarono parecchi secoli avanti che si ottenesse culto publico e tempio, che cessassero le grotte e che i più remoti angoli delle case de' privati non fossero più i sacrarj di una religione tanto perseguitata. Corse eziandio lunga stagione prima che si permettessero le pratiche esterne del culto, e si vedessero gli abiti di ceremonia nell'esercizio delle funzioni ecclesiastiche, e ne fossero poi in seguito distinti i ministri, acciò non venissero confusi cogli altri che non avevano accesso all' altare. Le gerarchie ebbero quindi la loro origine, e furono varie secondo gli uffícj e gli abiti diversi, nei quali si ravvisano anche oggidì quanto basta le derivazioni dagli antichi costumi rivestite di mistico senso di religione.

Ma non solo gli abiti e le costumanze dell'odierno culto conservano antica derivazione, che anche gli emblemi principali e gli oggetti più cari della moderna adorazione si riconoscono presso gli antichissimi popoli della terra, talchè una mera riproduzione può dirsi di figure altre volte adorate. Vicino alle rive del Tanaï si trovarono sepolcri sui quali era posta una croce, quantunque mai vi penetrassero cristiani. La croce si è trovata al Thibet in molte antiche medaglie persiane ed era forse in luogo di serpente; emblema di futura vita. Nel Nord fra i monumenti uplandici trovansi queste tracce anteriori a tutte le nostre memorie, su di che la citata opera del Sig. d' Hancherville ci offre raccolti assai importanti documenti (1). E mentre ciò sembra restringere

(1) D' Hancherville L. 11. C. 1.

la facoltà creatrice dell' uomo, toglie il prestigio della novità a tante idee, e ci conferma nell'opinione che le nazioni moderne abbiano tratto dalle antiche infinito numero di costumanze; ovvero che senza bisogno di una derivazione genealogica sugli usi e sulle pratiche religiose e civili, la parità dei bisogni e delle circostanze possono avere prodotto gli stessi risultati in tempi diversi.

CAPITOLO OTTAVO

DI CIÒ CHE RIMANE DELL'ANTICO COSTUME NEI VESTIMENTI. DELLA MODA E DELLA CONVENIENZA DI NON DIPARTIRSI DALL'ANTICO QUANTO ALLA FORMA DEI MONUMENTI.

Origine degli abiti degli Ecclesiastici.

L'antica toga, gloriosa veste distintiva dei romani, cominciò ad andare in disuso quasi sotto il regno di Augusto (1), e sebbene egli proibisse che il birro e la lacerna si portassero nelle pubbliche piazze e nel circo e nei tribunali, con tutto ciò la toga dimenticata divenne l' abito riservato ad alcune circostanze soltanto, e lo stesso Adriano malgrado molti ordini ed editti non fu capace di ristabilirne l' uso com' era prima (2). Cominciarono i romani a poco a poco ad adattarsi alle mode delle barbare nazioni dalle quali rimasero soggiogati, e tardi s' avvidero come non sia di tanto lieve importanza quanto apparisce l' adottare le fogge straniere, le quali estinguono quell' esterno carattere nazionale che per gli occhi dell' animo sempre ha bisogno d' insinuarsi. Quando si affievolisce il rispetto che aver si dee ai costumi delle nazioni, consecrati dalle più auguste consuetudini, si rallentano anche facilmente le virtù patrie e quella nobile austerità che sostiene il rango delle nazioni. La facilità di adottare le mode straniere è uno di quei segni che quasi sempre (volgendo le pagine della storia) s' è visto precedere l' ignominia e la servitù di tutti i popoli.

Dopo il secolo di Costantino, piegando già l'Europa alla più terribile barbarie, sembrò che non avessero gli uomini altro scopo fuorchè quello di distruggere ogni monumento relativo alle arti e al buon gusto. Divenuti non solo barbari pel costume come negli abbigliamenti, fu tolto ogni vestigio di antica romana forma, e non rimase qualche traccia degli abiti augusti dell'aurea età se non che presso i soli ecclesiastici, i quali serbarono una parte di quelle vesti, ma già sfigurate per la decadenza della nazione e per l'avvilimento che dal miscuglio coi barbari n'era derivato. Prima del IV. secolo i semplici preti non avevano alcun abito distinto dagli altri o pagani o cristiani, se non in quanto la professata loro umiltà faceva una certa pompa di abbiezione e di povertà; e

(1) Svet. de Aug. Cap. XL.

(2) Oct. Ferrar. de Re Vest. Lib. 1. C. 34.

sino al XV. secolo asserisce il commentator di Milano che non usarono la *Casula* o *Planeta*. S. Agostino poi nell' *Historica disquisitio de re vestiaria hominis sacri* dice, che nei primi secoli del cristianesimo il *Birrus* era il mantello dei preti, dei diaconi e dei suddiaconi, come non meno delle nazioni suddite dei romani.

Della Mitra.

Sappiamo che sino dal principio del IV. secolo i vescovi avevano l'uso di coprirsi la testa o con berretta o corona o tiara o mitra che dirsi volesse, e se da' più antichi monumenti vuol trarsi l' origine d' ogni costumanza, la mitra colle sue code direbbesi rassomigliare assai, nella sua inferior parte singolarmente, alle fasciature e acconciature egizie che avevano quei lembi cadenti lateralmente dal collo sul petto; ma io non so per quale specie di fanatico amore delle antichissime cose debba farsi un'applicazione costante e una derivazione invariabile dall'antico sì di tutti i riti che di tutte le costumanze, quasi che se ad un primo venne in capo una forma di veste od ornato o per caso o per capriccio o per allusione anche figurata e simbolica, non possa ad un secondo venire lo stesso pensiero senza ritrarlo dalla stessa sorgente; e non intendo come sempre siavi bisogno di conservare il filo di queste idee, di queste derivazioni, come se ripetere non si potessero dalle stesse menti degli uomini colla medesima fecondità inventrice le stesse utili pratiche o le medesime stravaganze. Le mitre però, tali come le veggiamo oggidì, non hanno una data anteriore al VIII. secolo, ed anche nell'847. il papa non le accordava che per privilegio speciale. Erano allora un segno distintivo men ornato, men elevato, assai semplice, ma la mitra papale ossia la tiara non si vide prima del X. secolo. Era questa nel 1159. d' una sola forma e liscia, ma Alessandro III. vi aggiunse un segno di sovranità colla corona del primo giro verso la fronte. Bonifazio VIII. vi aggiunse la seconda corona alla fine del suo pontificato, e Urbano V. nel 1362. fu il primo che si pose in testa il triregno, ornamento non portato dai papi che in certe solennità, e che nell' ordinaria celebrazione della messa stava posato sovra l'altare, ponendosi allora il pontefice una mitra in capo simile a quella dei vescovi.

I primi pastorali che abbiamo sono del VI. secolo. Gli abbati ed i vescovi li adopravano un 'po' meno ricchi dei presenti e fatti come una *gruccia* a somiglianza di quella che adoprano adesso i vescovi greci. L'anello passò dall' essere un segnale dei cavalieri romani a divenire un segno di dignità ecclesiastica, e benchè alcuno se ne vegga nei monumenti del VII. secolo pure non si usò generalmente che nel secolo IX.

Del Pallio.

Molto diverso dall'antico pallio si è quello degli arcivescovi, il quale in luogo di assettarsi alla persona, non serba del primo se non che il nome, ed è rappresentato da una striscia larga tre dita che contorna le spalle e termina coi lembi l'uno sul petto e l'altro sul dorso, della lunghezza di circa un palmo con fondo

bianco ornato di croci nere. Dice il Buonarrotti che fino dal IV secolo questo era in uso, e che il pallio o il manipolo d'oggi non serve se non se ad indicarne uno assai più ampio che portavasi allora, e ristretto all'odierna forma per solo oggetto di comodità.

Della Stola.

Quanto alla stola, si è preteso di riconoscervi una sostituzione alla toga andata in disuso, ma questa esser dovrebbe succinta quanto quella del pallio vescovile. Abbiamo in ogni modo qualche esempio in persone adornate di gerarchia anche non ecclesiastica, e gli stessi bassi rilievi di Costantino rappresentavano l'imperatore ed altri personaggi con una stola larga un palmo, che sopra la spalla sinistra traversava il petto e passava sopra il braccio destro. Che poi la stola dei preti provenga da quella delle antiche romane ciò non può congetturarsi che per la conservazione della stessa parola, e non già per la forma di quel vestito. La stola de' preti può imitare un sopr'abito, non però una tunica a lunghe maniche com'era quella delle donne; e realmente pel giro che davasi ai lembi della toga potrebbe assai meglio a quella raffigurarsi, e tanto più se vuolsi desumerla dai citati bassi rilievi costantiniani. Altro resto non abbiamo che ci ricordi la toga romana andata totalmente in disuso, ed in niun modo a quella rassomiglia la moderna, così denominata dai professori delle università, la quale non è altro che un'ampia tunica aperta al d'innanzi.

Della Dalmatica.

Veggonsi in S. Atanasio a Roma pitture che rappresentano vescovi greci con tonache lunghe o dalmatica di una stoffa listata con una specie di portafoglio quadrato da una parte pendente e attaccato alla cintura, e scorgonsi anche le estremità d'una larga stola che scende fino a' piedi con al di sopra la casula o la pianeta di cui usano ancora i sacerdoti greci. Quanto alla stola poi il Buonarrotti è di parere che raffiguri la lacerna od altro simile vestiario generalmente abbandonato e conservato soltanto dagli ecclesiastici sotto il nome di stola od orario.

Della Casula.

Molti scrittori di queste materie ritengono che la casula non fosse riservata al servizio divino che nel X. secolo, ma un concilio della diocesi di Cambrai tenuto l'anno 700. ordina ai preti e ai diaconi di non vestire più il sago come i secolari ma la casula, per la qual cosa si scorge che allora le distinzioni nel vestiario non erano ancora molto in uso. Le citate pitture di S. Atanasio lasciano scoprire sopra la casula una striscia larga che potrebbe essere il pallio più in grande di quello in cui poi si cambiò col progresso del tempo. In sostanza la casula romana non è che la penula antica, ma siccome colla decadenza del gusto si sostituirono le ricchezze, i ricami, i galloni, le perle, delle quali cose fu sopraccaricato anche il vestiario ecclesiastico, così furono obbligati forse di separare sui lati la casula che divenne pianeta non essendo facilmente sopportabile quel peso incomodo e rigido difficile ad indossarsi e ad usarsi.

Andrea Lens vuol far risalire l' uso della dalmatica fin ai tempi di Valeriano, ma i bassi rilievi la indicano solamente poco dopo ai tempi di Costantino. Non è che una tonaca corta e discinta, posta al di sopra di un' altra più lunga e cinta ai lombi; vedesi praticata colle maniche e senza, e gli ecclesiastici la riserbavano all' esercizio delle ceremonie. Gordiano padre di S. Gregorio portava sopra di essa la *Pianeta*, dal che vedesi che la *Dalmatica* era una cosa, e la *Penula*, *Casula*, o *Pianeta* un' altra.

Dell' orario e del manipolo.

L'Orario, chiamato *Orarium* anche dai latini, non era altro che un pezzo di tela di lino con cui si cingevano il collo le persone avvezze alla cultura per impedire che il sudore del viso non deturpasse il vestiario, e fu adottato eziandio da' sacerdoti per garantire i paramenti sacri. Anche il *Manipolo* rappresenta una salvietta o tovagliuola che portavasi sul braccio per assistere con più decenza alla sacra mensa, siccome vedesi usato nell' imbandigione delle mense anche oggidì qualora siano assistite da persone accostumate alla civiltà.

Queste poche reliquie di antiche costumanze vennero serbate per vestire con dignità i ministri dell' altare, appunto perchè nulla di più augusto, decente e nobile avvi di ciò che dall' antica maestà ci deriva dei padri della Grecia e del Lazio; e gli abiti sacerdotali furono i soli che ci abbiano tramandato e ci serbino ancora qualche nome e qualche forma delle antiche vesti. Ma accadde poi che gli aurei tessuti, le stoffe pesanti e il carico degli ornamenti resero inflessibili e dure le pieghe, che male si adattarono ai corpi, e che perdettero quel molle ondeggiare ch' è loro proprio cessando di essere cadenti e sciolte. Non solamente per ricchezza di ornati si resero a poco a poco così inflessibili i panneggiamenti, ma le stesse bianche tuniche di lini finissimi vennero negli ultimi tempi irrigidite con acque saturate di materie glutinose, affinchè le minute pieghe colle quali si conformavano i lini sacerdotali rimanessero indocili secondo la ancor vigente corruzione del gusto.

Singolare e curiosa cosa è lo scorrere le antiche memorie che si conservano delle ricchezze degli ornamenti reali e sacerdotali, e si scorge negl' inventarj delle guardarobe dei papi de' secoli XI. e XII. come fin da quel tempo era impossibile l' associare a tanta ricchezza la più piccola parte di buon gusto. Le pianete erano tutte rotonde non aperte lateralmente e senza alcun incavo perchè ne escissero le braccia. Un assistente era incaricato di rivolgere le parti laterali sulle braccia del celebrante, che per l' immenso peso degli ornamenti era nella impossibilità di farlo da sè solo, e in seguito poi, o per una difficoltà maggiore di raccoglierle sulle spalle, o per evitare un tanto incomodo furono ridotte alla forma che oggi si vede. Ma chi vuol conoscere quali ornamenti veramente barbarici inventasse il lusso ecclesiasti-

co, legga nell' opuscolo del Garampi, che illustra un sigillo della Garfargnana, quale sorta di arredi erano nella guardaroba di Bonifacio VIII. Fra le pianete più preziose di questo papa una ve n' era *diaspri albi, brodata de opere cyprensi ad rotas in quibus sunt grifones, aquilae, papagalli respicientes florem, cum frixio anteriori ad esmalta quadra, rotunda, aliqua quasi ad scuta in quibus sunt III. grossi zaphiri, et III. aliquantulum minores, IV. topacii, V. granati grossi cum aliis minutis et diversis lapidibus pretiosis, et cum diversis historiis nativitatis et resurrectionis*; e segue descrivendole così tutte ad una ad una, distinguendo altresì fra le mitre alcune poche del peso di libbre dieci.

Anche molti secoli innanzi la morte di Teodosio, l'ultimo degl'imperatori romani che si mostrasse alla testa delle sue armate, allorchè Stilicone divise tra i figli di questo monarca Arcadio ed Onorio la sua guardaroba, si osservò come non solo le vesti e i diademi del morto imperatore, ma eziandio gli elmetti, le impugnature delle spade, i baltei, le corazze erano coperte di perle, di smeraldi e di diamanti.

Lungo e fuori del mio proposito sarebbe il discutere intorno ai varj e singolari abbigliamenti de' quali ricoprironsi le diverse classi di persone in Italia singolarmente, deviando affatto dalle più antiche e semplici costumanze. Il contatto colle nazioni barbare da cui fu invaso questo bel paese non contribuì poco ad introdurre simili variazioni che vennero in cento guise poi cangiate per moda e per bizzarrìa. Tali argomenti hanno già dato tema a curiose dissertazioni e veggonsi i tesori delle antichità greche e romane ripieni di opuscoli e di erudite fatiche intorno ai capelli, alle maglie, ai calzamenti, ai varj drappi, al radersi della barba, al recidersi la chioma e a quelle tante invenzioni e variazioni per le quali non è più facile il giudicare dall'esterna forma delle vesti e dai modi esterni della persona il carattere nazionale.

Della moda.

Dal momento che la bizzarra agitatrice de' vuoti cervelli, la moda, non fu più l' opera delle grazie e del buon gusto introducendo leggerissime varietà nelle forme accessorie dei vestimenti e degli ornamenti cominciò ad alterarsi l'intrinseca forma caratteristica; e dal momento che gli uomini non più contenti di quanto possedevano cessarono d' essere soddisfatti del corretto, dell' elegante, del sublime e cercarono nel delirio di ogni varietà il pascolo di una implacabile agitazione dello spirito, ogni ordine fu scomposto e mostruose fogge si usarono che a'giorni nostri abbiamo veduto ripetersi contro ogni retto senso del bello e contro ogni pratica degli antichi nostri maestri. Pur troppo è accaduto che la perdita dei costumi nazionali è stato il triste risultamento di una mancanza di patria o di nazione, e la servile imitazione non ha fatto che altrettanti schiavi dei barbari costumi, come la debolezza e la disunione

rese suddita altrui la più bella parte d' Europa e la prima potenza del mondo.

Resasi soggetta l' arte dell' imitazione a tante strane fogge di abbigliamenti, si volle assoggettare lo scarpello a imprimere sui marmi le forme più odiose ed ingrate che ogni grazia celando della persona non presentavano che rigide vesti o pelli o stoffe od altri ornamenti d' infame gusto e di spiacevol costume. Da un eccesso passando ad un altro eccesso più strano i monumenti publici e i monumenti sepolcrali che formano la maggior parte delle produzioni della scultura si videro forzati a rappresentare linde o caricate o in qualunque modo sempre affettate fogge di vestiti.

Del vestimento proprio per i monumenti

Nacque da tutto ciò la quistione, se nei publici monumenti le arti potessero con decenza esprimere il sempre variabile e barbaro costume dei giorni nostri, o se non fosse presso che indispensabile l'abbandonare le bizzarre leggi delle nostre mutabili costumanze, preferendo d'imitare gli antichi non solo nel gusto dell' esecuzione, ma ancora nelle forme dei vestimenti. Quantunque col fatto i principi dell' arte abbiano già sciolta questa quistione nulla ostante gioverà fare adesso alcune considerazioni.

Noi abbiamo già concepita una tale profonda e ragionevole venerazione per gli antichi monumenti e per le statue che ci rimangono de' bei tempi della Grecia e di Roma, che ci siamo accostumati a trovare il sommo della giustezza e della ragionevolezza nelle forme colle quali sono stati rappresentati, senza che le fogge degli ornamenti esteriori per essere varie dai nostri inducano difficoltà veruna per intenderne il senso e l' espressione. L' invariabile durata degli usi medesimi per quel giro di secoli in cui, salve picciole variazioni, le arti prosperarono presso i greci e i romani e la costanza colla quale gli artisti continuarono ad usare le stesse fogge nei monumenti (ancorchè si andassero già sviluppando le cause della decadenza dell' impero romano, e colla corruzion dei costumi si andasse alterando anche ogni patria usanza) sarebbe un grande argomento per autorizzare le arti e per dare la preferenza a quei riti che vantano una durata sì lunga, a fronte dei nostri contro i quali si muove querela se non variano settimanalmente.

Delle Allegorie.

Le figure allegoriche e simboliche atte ad esprimere le virtù e le qualità degli eroi che serbati sono all' onore del monumento, essendo state replicatamente raffigurate in antichi emblemi e conservateci in marmi e in medaglie, offrono a noi costantemente una chiarezza di attributi senza bisogno di rintracciarne di nuovi. Questi attributi per una maggiore evidenza appunto si è giudicato doversi conservare ed esprimere, come per convenzione tacita e generale presso la maggior parte dei popoli inciviliti, essendo le figure emblematiche e simboliche destinate ad esprimere le qualità degli animi, le quali

sono le stesse presso tutte le nazioni, in tutti i tempi e non trovano alcuna costumanza particolare con cui venire a contatto.

Qualora un artista avesse già imaginata la composizione di un monumento ove intervengano figure dell' indicato genere, come potrebbe egli mai accozzare con quelle personaggi di una forma che attestasse la distanza di molti secoli da quei primi? Questo accozzamento vizioso ed improprio non potrebbe verificarsi che con tutto il discapito del buon gusto e d'ogni sano e retto intendimento. Qual effetto non produrrebbe di fatto la statua di un eroe in gran parrucca, con abiti sfarzosi coperti di ricami, con merli, calze, scarpe e gran tacconi, attorniata dagli attributi della carità, della verità, della forza, della prudenza, le quali virtù seminude o vestite di semplici tuniche e di ricchissimo pallio, dessero spicco alle ridicole forme degli abbigliamenti d'un personaggio verso cui si voglia eternare una considerazione e un rispetto? E viceversa qual turpitudine non ne verrebbe se gli attributi sopra indicati venissero effigiati colle pettinature della fine del secolo scorso, coi busti e i guardinfanti, e colle scarpe di enormi tacconi ovvero coi capelli mozzi, le vesti succinte, i fianchi ristretti e le spalle imprigionate sull' esempio delle pretendenti all'eleganza de'nostri giorni? La posterità sarà pur indulgente con quell'artista che non geloso di raccomandare a' monumenti il grottesco costume a cui la moda ha assoggettati i cervelli degli uomini, avrà avuto il buon senso di non conservare nei marmi che durano la traccia di tante follìe dell'umano ingegno che passano. Si fossero pure di queste verità penetrati i buoni artisti che la Francia ha avuti al tempo di Luigi XIV, che non sarebbesi veduto alterare il carattere e la nobiltà della scultura, come dice saviamente il Co. de Caylus, *par les enormes paquets de cheveux donte les têtes humaines sont affublées* (1).

Le arti si ricusano ai capriccj della moda.

Oltre che ciò trovarono sconcio gli artisti si affacciò loro anche al pensiere, come perdutosi generalmente l'amor di nazione dalla più parte dei popoli, e per conseguenza abbandonati i segni esteriori che potevano servire a mantenerne inalterato il carattere, videro che il solo linguaggio con cui poter passare alla posterità era quello stesso per cui gli antecessori nostri ci avevano trasmessi i loro monumenti, senza che cagionassero oscurità nè ribrezzo la nudità delle forme o le nobili antiche fogge di abiti.

Importa più certamente a quei che verranno il poter venerare nei monumenti la figura ed il nome dell'uomo illustre di quello che trovarlo rigorosamente vestito alla sua foggia nativa, e giova assai più colla semplicità degli abbigliamenti o colla nudità delle forme evitare il ridicolo che portano con loro impresso le mode, che si cangiano ad ogni momento, di quello che farsi scrupolo di questa adottata specie di anacronismo; dimodochè se visibile aspetto ci

(1) Caylus Vol. 4.

presentano oggi le mode di cinquanta anni addietro, le quali attirano il riso de'fanciulli e promovono le beffe verso chi scherzando se ne orna nei baccanali, come se fossero altrettante maschere sceniche, quale strano effetto non dovrebbono produrre quei monumenti che gelosamente volessero perpetuarne la stravaganza?

E similmente a materiale ignoranza e a superstizione, piuttosto che a rigidezza di costume attribuir si dee la ripugnanza di alcuni in vedere rappresentate le statue degli eroi ignude, biasimandosi quest'antichissima e nobilissima pratica, come che sebben consecrata dall' uso di tanti secoli presso le prime e più illustri nazioni del mondo potesse ora trovarvisi di che offendere la pubblica decenza.

Ben di che muover querela avrebbe il costume per altre cause, e se ignude si videro nel foro romano le statue di Augusto, di Lucio Vero, di Macrino, di Trajano e di tanti altri cesari ed imperatori non può offendersi il pudore delle vergini del XIX secolo in vedere egualmente ignude rappresentarsi quelle degli eroi e dei principi dell'età nostra. Che se per sostener questo errore di gusto, di criterio e di storia si volesse mover dubbio se le suddette statue fossero state erette dal senato e dal popolo per accennare l'apoteosi di questi personaggi, e se fossero tutte caratterizzate cogli emblemi di Giove, di Ercole, di Marte coi quali solevano molte volte raffigurarsi, si consultino i Musei Capitolino e Clementino, la gallerìa Giustiniani e tante altre raccolte di monumenti, e si vedranno cesari imberbi in aspetto giovanile e imperatori, ai quali viventi fu decretato l'onor della statua non d'altro contrassegnati che di qualche attributo imperiale, e per nulla indicanti l'essere stati divinizzati con alcuna specie di allegorìe. Qualora si eriga un monumento in onor dell'eroe, vale a dire dell'uomo straordinario, o che tale egli sia realmente oppure che tale lo creda l'età in cui gli vien reso l'omaggio, è egli sempre vero che come eroe egli è l'uomo di tutte le età, il cittadino di tutto il mondo, che appartiene a tutte le nazioni, e che dandogli il carattere di abbigliamento che sia proprio d'una nazione sola, non si fa che circoscrivere la sua gloria in un' angusta periferìa in onta di tutte le altre nazioni contemporanee che ambiscono e pretendono di aver parte alla sua clemenza, al suo valore, alle sue cognizioni, alla sua bontà. E poichè le ignude forme sono credute le più proprie a rappresentar quanto di più sublime trattar si possa dallo scarpello, gli antichi le credettero egualmente proprie della divinità, come del principe, del letterato e sino del sacerdote, ed il velarle può alle volte sembrar che sottragga alcuna parte di quell' eroiche o divine doti caratteristiche che maggiormente competono alla persona raffigurata nel monumento.

Le arti piegano spesso a chi le paga.

Non bisogna con tutto ciò far meraviglia se le arti fatalmente hanno dovuto piegare talvolta al capriccio dei grandi, per il motivo che dai grandi soltanto

premio ricevono e incorraggiamento. Questi uomini bizzarramente favoriti dalla cieca fortuna mancano così spesso di gusto, che forzano loro malgrado gli artisti a piegare alle loro idee, e ad adottare tutte le sconvenevolezze imaginabili di decoro, di costume, di luogo, di tempo, non che a produrre sovente allegorìe il cui senso intralciato e non inteso dai contemporanei, diventa viemaggiormente un oscuro enigma pei posteri. E ciò che pur troppo accade a' giorni nostri, scorrendo gli antichi monumenti vedesi esser sempre accaduto; giacchè certi vizj sono più proprj degli uomini che delle età. Se gli anacronismi ai quali è forzato per le suddette circostanze un artista dei nostri giorni sono una spiacevol conferma di quanto si è qui riferito, chi si assumerà a cagion d'esempio di biasimare con fondamento, ovvero d'interpretare il significato delle figure scolpite su d'un picciolo vaso d'agata di stile romano in cui si veggono un Apollo e una Diana, un Amor volante che mette la sua face ai piedi d'un' Ebe che attende gli ordini d' una Venere seduta, la quale accoglie l'offerta d'un Amorino che presentale un vaso; inoltre un albero dietro all' Amore, a' piedi di cui un altro Amore che punta sull'arco una freccia contro una farfalla; una Psiche attaccata al tronco del medesimo albero che tiene legate le mani al dorso e un quarto Amore volante che insegue e investe con un'arme una farfalla che lo precede, e più al di sotto un Amore ch'è assiso in una navicella tirata da una farfalla che sembra guidata da un'altra che le va innanzi(1)? Questo vaso conservasi oggidì a Roma nel palazzo Barbarini, e aveva forse appartenuto ad un'antica famiglia imperiale, essendosene trovato un somigliante nel sepolcro di Alessandro Severo; ma ciò che più si rende osservabile si è, che il disordine di simili composizioni accompagna la decadenza delle arti, il che convince della minor indipendenza negli artisti divenuti più mercenarj e servili. Ora chi oserebbe accingersi alla spiegazione di questa scultura? Un d' Hancherville potrebbe farne un poema di erudizione colle piu piacevoli visioni del mondo. Ma tornando alla convenienza delle forme e degli abbigliamenti antichi greco-romani per la scultura, non bisogna ascoltar troppo la supposizione delle querele che i popoli venturi potrebbero fare, allorchè dai monumenti desumer volessero le loro antiche usanze. Ove s' incontrano più inconvenienti fa sempre d'uopo sfuggire il maggiore senza esitare. Un medico prudente che trovi attaccato un infermo da più morbose affezioni pone ogni cura di vincer da prima quella che può distrugger la vita, serbandosi in appresso a por rimedio alle altre. Così adottando i costumi greco-romani pei monumenti si conserva intanto il decoro alle arti, non si attenta alla loro vita, e sapranno poi ben facilmente i posteri conoscere la nostra giustificazione; che se i buoni monumenti non porteranno impressa la bizzarrìa

Vaso Barbarini.

(1) Caylus. Antiq. T. II.

delle nostre mode, che i più sagaci ed abili artisti avranno cura di evitare o di nobilitare o di riabbellire ove possibil sia, rimarrà certamente presso dei posteri un monumento di meno della nostra leggerezza e del nostro avvilimento.

Oltre le quali cose mi pare acconcio il riflettere che forse alcuna delle antiche nazioni giunta per la rilassatezza de' suoi costumi a piegare alla stravaganza delle mode, a cader nel ridicolo degli abbigliamenti e a dipartirsi dal proporre incorrotti modelli agli artisti, potrebbesi essere ritrovata nel caso medesimo in cui noi ci troviamo attualmente, quello cioè di non giudicar proprio e conveniente il presentare nella pittura e nella scultura un ritratto fedele dei costumi civili e militari dell'età in cui sono prodotti. Se le storie offrono negli avvenimenti politici una serie di fatti che si ripetono per la catena degli eventi, ciò pure troverassi essere accaduto nelle rivoluzioni delle arti. In ogni età i diritti delle arti dell'imitazione sono stati gli stessi, e proponendosi di voler piacere hanno conservato un possentissimo ascendente nelle società a misura che hanno meglio abbellita la natura stessa che loro serviva di tipo. Purchè il risultato sia pari allo scopo, vale a dire che la testa o la figura esprima ciò che si propone l'artista, purchè il fatto non sia alterato sostanzialmente, non importa per l'oggetto principale che accadano alterazioni negli accessorj, e come si concedono allo scrittore le frasi, le parole, le reticenze e tutti quei mezzi che a suo talento ei maneggia per arrivare al suo fine, così non puossi nè deesi rimproverare allo scultore ciò che si accorda al poeta. Veggiamo per esempio nella poesia pastorale che gli scrittori così antichi come moderni non hanno fatto parlare in rozza e sconcia maniera i loro pastori, nè gli hanno grossolanamente vestiti; e non solo non hanno ciò fatto, ma cercarono sino di abbellire i loro nomi, se non basta di nobilitare i loro sentimenti. Non hanno ritenuto di pastorale altra cosa che la semplicità dell'anima ed hanno rivestita ogni altra qualità esteriore della più seducente apparenza. Ora chi contender vorrà alla pittura e alla scultura il diritto di far questi cambiamenti a vantaggio del loro oggetto ch'è sempre quello di piacere? E perchè queste arti sono forse un po' meno analizzate della poesia, e più difficile riesce il darne un sensato giudizio, avranno per ciò minor privilegio dell'arte della parola?

Anche presso gli antichi le mode cedettero alla convenienza delle arti.

Ma basta porre attenzione ai risultamenti felici per cui le produzioni delle arti indicate hanno piaciuto, piacciono, e piaceranno indipendentemente da tutto ciò ch'è merito d'imitazione servile e meccanica, per conoscere ben chiaramente che la costanza con cui hanno conservato l'ascendente di piacer sempre debba ascriversi a quelle licenze appunto che posero in opera gli artisti per conformarsi al buon gusto reale e inalterabile, al bello per eccellenza,

senza por cura alla precisione d'imitare le passeggiere modificazioni del buon gusto relativo e delle costumanze particolari.

Presso gli Egizj.

Quanto agli egizj non avendo essi giammai consecrate le loro arti a rappresentare le azioni civili, come osserva il Co. di Caylus, o veramente trovandosi che di rado ciò possa provarsi, non accade che le loro opere sieno il soggetto di questa ricerca. Non trovasi mai rappresentata da loro l'infanzia nei due sessi, se voglia eccettuarsi la sola figura di *Horus* di cui non hanno mai variato nè l'età nè la disposizione; mai trovasi poi che sia stata da loro rappresentata la vecchiaja, e tutte le produzioni del loro scarpello sembrano esclusivamente consecrate agli oggetti del culto.

Presso i Greci.

I greci poi, presso i quali è indubitato che debbono cercarsi i modelli di ogni perfezione, generalmente si trova che negli oggetti più classici hanno rappresentato assai più la nudità di quello che fosse loro costumanza di usarla, e basta un'occhiata alle principali statue che di loro ci sono pervenute per confermarcene. Al contrario tanti bassi rilievi di cui sono adorni i prospetti dei sarcofagi greci e le figure che posano sopra quei coperchj e una quantità di altri monumenti che si possono esaminare in ogni raccolta di antichità, provano incontrastabilmente che i greci e particolarmente le donne erano assai più che non credesi vestite, dal che si deduce che le arti presso questa nazione non fossero talmente ligie del costume che tutte le produzioni servir ci debbano in ogni caso come un monumento atto a far prova delle loro abitudini. Si vede chiaramente che quanto alle divinità essi già conoscevano non esservi alcuna necessità che li sottomettesse alle leggi convenute per i costumi civili; e in ogni altra rappresentazione vedesi come gli artisti abbiano dato la preferenza al nudo, ovvero non l'abbiano che appena velato con tele finissime e dilicate di cotone o di lino, impropriamente dette panneggiamenti bagnati, le quali venivano ben di sovente disposte a fantasìa degli artisti per dar più grazia che fosse possibile alle opere loro e conservar le bellezze della natura. Queste consuetudini dell'arte sembrano alterate in favore degli usi e delle costumanze civili qualora si riguardano le sculture da me indicate sopra i sarcofagi, che come rappresentavano persone la cui memoria ai posteri era pur cara, così nelle loro forme esterne si cercava d'introdurre la minor variazione per alterarne meno la ricordanza. Di fatto veggonsi queste assai più panneggiate delle altre, e la mia osservazione dimostra che i loro lavori potendo considerarsi sotto diversi aspetti, hanno più o meno servito alle pratiche locali a misura che il loro gusto si poteva associare colla savièzza del loro criterio. Avvertasi che anche i panneggiamenti adottati in queste sculture sono stati configurati dal gusto degli artisti per la scelta e lo sviluppo delle pieghe, e per mille lievemente arbitrarie licenze confermasi una serie di

picciole alterazioni degli usi e dei costumi che somministrano non solo ample scuse ma ottimi esempj ai moderni.

Presso i Romani.

Ciò che si è osservato presso i greci diviene poi più sensibile presso i romani, considerati sotto il medesimo aspetto coll'esame dei monumenti e col riflesso che in un paese meno tepido erano assuefatti ad usare di maggior copia di vesti. Eglino seguivano il costume dei greci artefici nell' operare, ma più fors' anche di essi si scostavano nell'imitazione dei costumi e delle mode, qualora le trovavano in opposizione al buon gusto. Un' antica pittura d'un foro romano che si vede nel tomo terzo delle pitture ercolanensi, la quale rappresenta una quantità di figure d'ogni classe dipinte con esattezza e senza scelta di modi e di forme, dinota chiaramente la differenza delle vesti, delle acconciature e delle calzature che in tutti gli altri monumenti veggonsi poi dagli artisti alterate o abbellite.

Nella dipinta rappresentazione di quel foro, ove la verità delle costumanze era imitata senza la scelta che saria convenuta se fosse stata un' opera di rilievo isolato, si scorge quella fedeltà che giustifica bastantemente il mio assunto. Anche oggidì noi ravvisiamo la scrupolosa esattezza dei costumi fiamminghi e olandesi in un mercato di Teniers, in una cucina o in una bottega di Ostade, costumi però da evitarsi in una statua, in un basso rilievo, in un monumento qualunque. Se le pitture fossero state così durevoli come le opere di scultura ci lascierebbero scorgere la prova più evidente di questi esempj, giacchè le tavole meno dei marmi si sdegnano nel prestarsi a tali soggetti. Le vesti di cui sono ornate le figure di diverse condizioni rappresentate nel foro suddetto, sono più succinte, più strette, diversamente tagliate delle altre che abbiamo greche e romane, e provano che per rapporto a queste ultime, fuor della toga e dell' abito consolare capaci per la loro ampiezza di un pittoresco e facile movimento di pieghe e di una diversa maniera di portarle, gli artisti romani hanno lasciato al loro gusto e alla loro fantasia il modo con cui disporre ogni altro panneggiamento, senza avere riguardo alle acconciature e calzature abituali, e in una parola, non si sono fatta una legge severa di seguire materialmente il costume del loro paese nelle opere che per la loro materia dovevano passare alla più lontana posterità. Scusabile e giustificato dunque diviene l' abbandonare la scrupolosa rappresentazione delle nostre usanze negli oggetti relativi alle arti, non solo per la troppa varietà dei cambiamenti che costituisce un merito pei bizzarri legislatori delle mode e saria riprovevole negli artisti, ma per l' obbligo che ad essi corre di evitare ogni forma ingrata e nemica del buon effetto e del gusto che troppo spesso veggiam risultare dalle barbare e ridicole forme de' nostri vestimenti.

Presso gli Etruschi.

Anche gli etruschi, come abbiamo veduto nel quarto capitolo di quest' opera, adottarono totalmente nei loro monumenti le greche maniere dal momento che si diedero ad imitar quello stile, troppo convinti che avvi una bellezza invariabile anche in questa parte, e che segnatane una traccia luminosa da quelli che hanno condotta l'arte alla maggiore perfezione, il volersene dipartire trascina necessariamente ad un risultato sempre meschino; tanto egli è vero che in tutte le umane cose avvi un confine oltre cui è follìa volersi innoltrare.

Non si può dipartire dalle Antichità greche e romane per i monumenti.

Egli è indubitato che le favole dei romani e dei greci, come altresì la loro storia, è una sorgente inesauribile di sussidj per tutti i rami di colta e di amena letteratura, non che per tutti quegli studj che dipendono dal disegno, e sembra che la natura avesse fatti i greci per la perfezione di tutte le arti. La loro religione non faceva che spargere e nudrire idee piacevoli e i loro numi abbandonati alle passioni e ai piaceri del pari che gli uomini che gli adoravano, pareva per conseguenza che dovessero essere più indulgenti sulle loro debolezze. Uno sguardo di Giove fa tremare l'Olimpo e uno sguardo di lui induce la calma sull' universo, ma sempre la sua maestà viene accompagnata dai tratti più sublimi di bellezza ideale; di quella bellezza che nel segnare i contorni dell' Apollo vaticano ha conformato il modello più perfetto che umano concepimento potesse mai raffigurare. La grandiosa forma delle membra dell' Ercole imprime tutto il carattere della forza nel marmo di Glicone, e contrasto mirabile vi fanno le agili forme del Mercurio volatore e le molli e fresche per giovinezza del Dio della vindemmia. Minerva, Giunone e Venere ci offrono tanti variati, nobili ed espressivi caratteri quante appunto sono diverse le loro inclinazioni. Le forme maschie e maestose della prima come Dea dell' armi, raddolcite dal presiedere alle arti e alle scienze, la beltà regale e sublime della seconda che si asside sul trono di Giove, i vezzi incantatori della terza sempre accompagnata dalle Grazie dividendo l' impero con un tal figlio a cui soggiacquero uomini e dei, tutte queste sono altrettante varietà di caratteri e sorgenti di bellezza infinita e appropriata a ciascuna mirabilmente. Su questi principali modelli, dei quali l' imaginazione degli antichi aveva popolato l' universo, imaginazione avida sempre di favole e di meraviglie, fu del pari inventato l' ordine inferiore degli eroi e de' semidei; poeti ed artisti trovarono un vastissimo campo per le loro allusioni, per le allegorie, per nobilitare in somma la forma dei loro monumenti, introdurvi il meraviglioso e attenendosi alle costumanze accreditate dalla vetustà allontanare le improprie innovazioni, che se pur accadevano giornalmente, non era conveniente andar ripetendo in quella parte di storia che la durezza dei marmi tramanda alla posterità.

Quando voglia risguardarsi questa spezie di religione come l'opera delle leggi della natura, che prima della legge scritta ha parlato al cuore dell'uomo, si troverà tanto minore stranezza nel culto dei greci e dei romani di quello che a prima vista rassembrar possa a taluno. Niente di più facile nella multiplicità degli emblemi che il cader nell'errore, ma la sorgente emanò sempre dal senso della natura che non ci ha presentato nelle divinità del paganesimo se non che i diversi attributi della divina potenza leggiadramente personificati, e siamo debitori al genio de'greci della conservazione di questi modelli dai quali, per base costituente, la bellezza non poteva mai separarsi, siccome uno dei principali attributi della divinità. Ed ecco come volendo darsi l'emblema di forza soprannaturale in vece di multiplicare le braccia o le teste come si vede negl'idoli indiani e giapponesi, i greci seppero nella nervosa e muscolosa struttura dell'Ercole rappresentarla più propriamente, egualmente che per esprimere un triplice regno imaginarono diversi numi coi relativi loro attributi. Un sistema religioso pieno di filosofia com'era quello dei greci, mentre offriva all'osservatore distratto e superficiale un'apparenza di stravaganze, aveva però molto in sè di che contentar la ragione, se il pensator profondo si dava cura di rintracciarla.

L'emblema dell'anima, a cagion di esempio, era rappresentato dalla farfalla, ma nasceva dall'opinione che si aveva dell'esistenza dello spirito dopo la distruzione del corpo, ed era la base della metempsicosi. Plutarco (1) riferisce che la farfalla nominata *Psyche* veniva dal bruco chiamato *Eruca*, che fu simbolo della generazione delle cose. Le metamorfosi di fatto dei bruchi di questa spezie, i loro passaggi di ninfa o crisalide in farfalla si prestano meravigliosamente a questa applicazione simbolica, e tali cambiamenti di stato, tali successive riproduzioni, sempre sotto varie apparenze ma per un costante principio di vita ora manifesto ora latente, mostrarono come le anime degli uomini esistano ancor dopo morte; sistema che favorito presso tutte le nazioni è inerente e inseparabile dall'orgoglio umano. E la favola di Amore e di Psiche è ben di gran lunga anteriore a ciò che ne scrivono Apulejo e Platone. Chi fosse inoltre vago di aggiugnere a quanto hanno pensato gli antichi intorno a questo emblema, potrebbe riconoscere ancora nella tendenza che ha la farfalla alla luce ed al fuoco, quella dello spirito alla potenza generatrice di cui il fuoco fu sempre un simbolo presso tutte le nazioni. Inoltrando le ricerche sul significato di cento altre allegorìe si trovano facili interpretazioni che attestano il buon senso dei nostri padri, che pure abbiamo retribuiti con ingiustizia.

(1) Plut. Sympos. Lib. III.

Egli sarebbe desiderabile e da applaudirsi che la favola, i costumi, le religioni di tutti i popoli potessero servire, unitamente alla loro storia, a tutti i loro fasti per animare l'artista e tramandarli alla posterità in una forma nobile e dignitosa, propria delle divine arti che abbiamo imparate dai greci e dalla natura. Ma conviene confessarlo con rassegnazione, che volendo tramandare onorevolmente alla posterità memorie auguste con quei mezzi di mirabile illusione e con quel magistero con cui le arti hanno resi eterni tanti nomi e tanti memorabili fatti, non ci è dato di scostarci troppo dalle tracce di chi ci ha preceduti con tanta avvedutezza e con tanta dottrina, ed in prova di questo l'arte della scultura veggiamo che non isdegna le forme delle attuali vesti pel sacerdozio e per la religione, in quanto che sono queste appunto le sole che serbino qualche traccia ancor delle antiche.

Se una lingua generale sarebbe un vantaggio prezioso per l'umana specie, perchè non vorremo noi conservare un modo comune di esprimerci e suscettibile dell' intelligenza di tutti in quelle cose che ci presenta una felice combinazione? Le antichità greche e romane non ci offrono già oscuri geroglifici e incomprensibili enigmi, ma oggetti pieni di ragione, sino nelle licenze degli artisti, i quali hanno conservato all' abbigliamento nazionale ciò che non ne offendeva la dignità, accordato alla moda ciò che più si confaceva col gusto, e aggiunto o tolto ciò che più credevano necessario all' intelligenza degli oggetti che volevano rappresentare.

Claudiano stesso nei primi secoli del cristianesimo, il solo che potesse far pompa di felici talenti nell'oscurità di quei tempi, ci porge un esempio che l'intolleranza d'allora non seppe neppur riprovare; mentre cantando per le nozze di Onorio colla figlia di Stilicone, egli seppe salvare col suo genio poetico dall' oblivione le antiche favole della Grecia. L'imagine del bosco di Cipro, sede dell'armonìa e dell'amore, il trionfante progresso di Venere sopra i nativi suoi mari, e la dolce influenza che sparse la di lei presenza nel palazzo di Milano ove risiedevano gli sposi imperiali, esprimono i sentimenti del cuore col piacevol linguaggio dell'allegorìa e della finzione. Queste imagini non si sarebbero dal poeta potute attingere in seno del nuovo culto, e null'ostante non vennero punto rigettate presso una corte che con ortodossìa professando il cristianesimo, riconosceva però la convenienza di lasciar spaziare le arti del bello pei floridi campi di una ridente imaginazione.

LIBRO SECONDO

MEMORIE STORICHE E CRITICHE

SOPRA

ALCUNI PRINCIPALI TEMPLI ITALIANI

OV' EBBERO LUOGO LE PRIME SCULTURE.

CAPITOLO PRIMO

DEI TEMPLI ANTICHI E MODERNI.

Si è osservato che gli antichi architetti nell' epoca del risorgimento delle arti in Italia univano alla facoltà di costruire gli edifizj anche quella di scolpirvi le figure e i più ricchi ornamenti, dimodochè sembra inseparabile il parlare d'una soltanto di queste prerogative senza venire anche all'esame dell'altra. Per questa ragione ho destinato di comprendere nel presente libro la storia in iscorcio di parecchi singolari edifizj che sonosi innalzati in Italia in tal'epoca, risultando da questa particolarmente una causa evidente dell' incremento della scultura. Contribuironvi in gran parte e l'innalzamento della religione sulle rovine dell'idolatrìa e la protezione delle grandi potenze e la forza della prosperità nazionale e l' ambizione de' popoli, cose tutte che coll'erezione dei templi più magnifici protessero in conseguenza anche le opere dei primi scultori che abbiano levato grido nell' arte loro. A queste singole storie di sacri edifizj farò precedere una rapida occhiata sugli antichi templi pagani e sulle prime chiese e basiliche cristiane, ritessendo quel filo che tenne sempre in vita le arti in mezzo all' oscurità di molti secoli e sino al loro risorgimento.

Eleganza e ricchezza de' templi antichi.

Alla vista dei nostri templi cristiani suole promuoversi la quistione se quelli degli antichi equivalessero in rinomanza, ma siccome la celebrità non deriva da una sola prerogativa, così relativamente all'ampiezza può esservi ben luogo a quella preferenza che non può darsi se risguardar si voglia il gusto della costruzione, la ricchezza degli ornamenti e la preziosità dei simulacri.

Le tradizioni e i resti preziosi che veggiamo pur anche degli edifizj e delle sculture, la squisitezza dei materiali impiegata per l'architettura, l'oro, l'avorio, i bronzi a larga mano profusi ci attestano quanto gli antichi templi eccedessero in sontuosità; ma pare certamente che fossero più colossali le imagini dei numi di quello che vaste le aree degli edifizj, e in questa parte sembra potersi riserbare un vanto ai moderni.

Dimensioni de' templi antichi.

Gran caso si è fatto dei templi di Giove Olimpico, di Diana Efesina, di Serapide, ma la loro dimensione non poteva destare le meraviglie se non di quegli storici i quali non erano al caso di compararli a S. Pietro di Roma, a S. Paolo di Londra, alle cattedrali di Firenze, di Milano, di Bologna. Una

grande raccolta, che pone a guisa di cenni sotto una medesima scala un'enorme quantità di edifizj antichi e moderni, offre nelle sue tavole comparative il modo di soddisfare la curiosità di chi amasse una serie di simili confronti, e si è questa il *Paralello degli edifizj d'ogni genere antichi e moderni del Sig. Durand*, che sebbene non regga a quei diligenti esami che ho dovuto fare in alcune sue particolarità, pure presenta un totale di verità e di soddisfazione.

In Grecia. Scorrendo con Pausania alla mano le campagne della Grecia, del Peloponeso e delle isole adiacenti non s'incontrano che resti di piccioli edifizj, i cui ruderi sono piuttosto cappelle che templi, e non più grandi sono nelle campagne romane quelli eretti a Vesta ed alla Sibilla in Tivoli, a Giove Clitunno alle sorgenti del fiume di questo nome, e tanti altri ai quali vano è il discutere se competa questa od altra denominazione, o se debbano chiamarsi coi nomi di *templum o delubrum o aedes o fanum*.

In Roma. I templi in Roma antica celebrati per la loro grandezza erano quello di Giove Capitolino, quello della Pace ed il Panteon, il cui diametro ha servito ai moderni per determinare la proporzione di una cupola; e i templi di Vesta e della Fortuna virile non occupano fra tutti due altrettanta superficie del Panteon. Trovansi indicate una quantità di parti architettoniche che entravano nella formazione di un tempio, e suddividevano lo spazio che doveva occupare: *l'area, l'atrio, la cella, la basilica, l'adito, la tribuna, il penetrale, il sacrario* sono però le parti che non si trovano nel maggior numero di questi sacri edifizj, e a pochissimi templi appartiene un simile genere di costruzione, altrimenti per tante suddivisioni dello spazio saria stato impossibile di abitarvi, e non sarebbe vero ciò che dai nostri occhj pur anco si scorge. E di fatto nel piccolo spazio del Campidoglio, tanto minore di quello ora occupato dal Vaticano, eranvi sessanta templi, nei quali certamente non si riscontrano tutte le indicate parti, siccome anche non veggonsi in quelli che attorniavano la metà del foro romano, ove stavano inoltre rostri, archi trionfali, statue equestri e fontane, cui occorreva non poco spazio. Molti di questi templi avevano un piccolo portichetto con due, quattro o sei colonne, e gli altri potevano essere forse ricchissimi di pitture e sculture, ma senza alcuna esterior apparenza che dasse una grande idea delle lor dimensioni; e forse anche la loro celebrità e bellezza appariva dall'eleganza delle forme e dalle proporzioni, grandeggiando così in quello stesso modo che per la sublimità della sua esecuzione parea colossale il piccolo Ercole di bronzo di Lisippo.

Roma era molto estesa, ma non avrebbe bastato il doppio della sua ampiezza a contenere i suoi templi se fossero stati accompagnati di stanze, vestiboli, atrj, ovvero se fossero tutti stati costruiti coll'ampiezza dei moderni.

Plinio dice, che nel 662. il tempio di Giove Feretrio era lungo 15. piedi, e basta osservare la pianta di Roma antica per comprendere che la più parte dei templi non erano che edicole, giacchè se coll'ingrandimento e il lusso di Roma si fossero voluti dilatare ed erigere i templi con dimensione pari al solo Panteon, allora necessariamente sarebbe stato d'uopo escludere terme, palazzi, circhi, piazze, basiliche, e l'area sarebbesi confusamente riempita. Andrea Palladio che ha visto tante preziose antichità col fuoco di un'imaginazione piena di brio, allorchè ha disegnato il bellissimo tempio di Antonino e Faustina, imaginando il molto che mancava dal poco che rimaneva, vi ha a dismisura aggiunto ornamenti e portici, invadendo sconsideratamente un'area sulla quale era elevato il tempio di Remo, dieci soli passi lontano dal primo, senza riflettere che col suo portico restava impedito il passaggio ai trionfatori che per la via sacra salir dovevano al Campidoglio, ed ai sacerdoti che processionalmente si portavano per quella via al tempio di Giove negl' idi di ciascun mese. Se un solo portico aggiunto cagionato avrebbe tanto errore nella pianta di Roma, ov' era sacro e prezioso il più picciolo spazio, veggiamo dunque ben chiaramente, come impossibil sia il supporre che i templi avessero tanti circondarj ed accessorj per rendere più cospicua di quello che or sembri la loro mole, e concludiamo che moderatissima esser dovea la loro dimensione.

Di fatto non a tutte le divinità s'immolavano vittime, si facevano sagrifizj, e non era dato al popolo l'entrare in ogni tempio. Ve n'erano molti ove l'accesso era permesso unicamente al sacerdote, e il sagrifizio talvolta d' un gallo o d' una colomba non esigeva l'apparato d' un ecatombe, bastando in una picciola celletta elegante un tripode e un' ara sulla quale il fumo di pochi grani d'incenso ascondesse nella sua nube odorosa il simulacro, il sacerdote e gli arredi.

Alcune cause della minor mole de' templi antichi.

Può giustificarsi per diverse cagioni la minor mole degli antichi templi paragonata a' moderni, ma principalmente riflettendo al poco o nessun uso che facevasi dei pilastri, eccetto negli angoli ove sembravano indicati dal bisogno della solidità. Si volevano decorati per lo più esternamente i templi da un semplice ordine di colonne di un solo masso di marmo prezioso, spesse volte di granito, il che impediva di poter dare a molti sacri edifizj quella maggiore dimensione che avrebbero anche potuto avere, se non si fosse trattato che di pilastri, di materiali o di altri pezzi congiunti. Non molto divario nel prezzo della costruzione porta un pilastro di 30. o di 60. piedi, ma ciò non può dirsi di una colonna d'un solo pezzo, ed un' immensa difficoltà si sarà sempre trovata in riunire cento o dugento colonne di un diametro considerabile, il cui dispendio necessario avrebbe forse importato altrettanto o più che il cinger di mura o di torri una delle più vaste città; che se anche taluno credere potesse poco importante la previdenza del preferir le colonne ai pilastri,

consideri da prima come queste rappresentando naturalmente i tronchi degli alberi, che i primi costruttori posero in opera per sostenere il tetto degli edifizj, conservano quindi la più propria d'ogni figura, e perciò sono state costantemente adottate. La loro forma rotonda poi rende eziandio infinitamente più facile la maniera di trasportarle, non accadendo frattura negli angoli, il che non sarebbe se dalle cave dei monti in luogo di colonne dovessero tagliarsi pilastri di mole grandiosa, i cui angoli male resister potrebbero anche nelle pietre durissime, e sarebbero sempre danneggiati negli altri marmi più teneri; e perciò veggiamo che il maggior danno che abbiano sofferto gli obelischi è appunto nella loro parte angolare, sebbene sieno tutti di granito orientale che fra i marmi è certamente dei più duri. Si aggiunga a tutto ciò che la squisitezza degli antichi era a tal punto raffinata che assegnavano sovente sino le qualità dei marmi alla diversa natura degli dei, e la durezza dei graniti sembrava più propria di Giove, di Marte, di Ercole, la cui fierezza e maestà in tal modo appariva dall'esterna parte dei templi, riservando il bianco marmo di Paro, il diaspro variato, l'alabastro più diafano, il verde più gajo ai delubri inalzati a Venere, alle Grazie, a Flora e a Diana.

Primi templi cristiani sacri al Culto publico.

Non può ascriversi che al quarto secolo il principio dei monumenti che dalla cristianità sono stati eretti, nei quali la scultura e l'architettura cominciarono a prestare palesemente in onore del culto l'opera loro. La chiesa de' Santi Nazario e Celso a Ravenna, eretta ad imitazione d'una cappella sepolcrale sotterranea fu fatta costruire da Galla Placidia figlia del gran Teodosio. S. Martino ai monti in Roma è forse la prima chiesa che sia stata edificata al di sopra di un oratorio sotterraneo, e S. Clemente parimente in Roma è il modello più conservato che ci rimanga delle antiche chiese di prima costruzione, i monumenti posteriori a questo secolo essendo quasi tutti del tempo di Teodosio. Fino a quest' epoca erano state esercitate le cerimonie religiose e tenute le assemblee de' fedeli in luoghi nascosti e privati sì nelle più recondite parti delle case, che nelle catacombe che ancora rimangono ne' ricinti di Roma, di Napoli e d' Alessandria, e che pur sono tra le più singolari curiosità che attirino ancora lo sguardo degli eruditi e dei viaggiatori. La presunzione con cui venivano presi di mira i primi cristiani creduti ribelli alla religion dello stato, rendeva questa cautela necessaria, e non altrimenti che nella forma più clandestina si esercitavano le pratiche della nuova religione, finchè sotto l' impero de' principi più moderati, come sotto quello di Diocleziano incominciarono a lasciare i loro più sotterranei ritiri ed a lasciarsi vedere ad erigere in Roma qualche picciolo monumento del loro culto. Ciò non si fece però giammai in una forma grandiosa pel timore di eccitare una sommossa e di ridestare la calmata persecuzione, nè si abbandonarono i sotterranei ritiri, nei quali dovettero aver nuovo rifugio anche nei tempi posteriori.

Quelle grandi e ricche chiese di cui parlano Eusebio e Niceforo non erano di fatto poi tanto ricche se non confrontate colle tane e coi sotterranei che fino allora avevano servito ad uso di tempio, e colle private cappelle che si erigevano nell' interno delle case. Erano prima queste chiese soltanto note quanto bastar potesse perchè i pagani non ne ignorassero l'esistenza, ma cautamente povere, semplici e picciole per non destare invidia o gelosìa in confronto dei templi ricchi e famosi degli dei di Roma, i quali offrirono lauto bottino alle invasioni dei goti e dei vandali. Poco trovarono e rispettarono quel poco che eravi di prezioso nei primi ricetti della cristianità. Nessuno o forse incertissimi monumenti, eccetto le catacombe, esistono di queste prime epoche del cristianesimo nascente e perseguitato, dai quali poter conoscere quale ne fosse la forma o la ricchezza; e tutto ciò di cui rimangono grandiosi edifizj ed anche monumenti intatti non porta una data anteriore al tempo di Costantino, vale a dire non incomincia fin tanto che la nuova religione non ottenne per sè il favore, o almeno la tolleranza da' signori del mondo onde potere fastosamente erigersi sulle ruine dell' idolatrìa.

Templi costantiniani.

Dopo la disfatta di Massenzio, bramoso quell' imperatore di segnalare il suo zelo con monumenti i quali attestassero il trionfo di quella religione ch' egli faceva mostra di voler abbracciare, invece di attenersi ai più magnifici templi pagani e sembrandogli che quelle dimensioni fossero anguste e sproporzionate alla grandiosità delle sue idee, pensò di segnalarsi colla novità e colla grandezza smisurata degli edifizj.

Quindi a danno del buon gusto e seguendo pur troppo la tendenza che tutte le arti avevano al loro decadimento, egli tolse i più cospicui resti degli edifizj antichi, e dove col demolire, dove col trasportare i giacenti materiali, cominciò ad autorizzare coll'esempio della sua ambiziosa pietà anche i suoi successori a cancellar quasi la memoria di molte preziose fabbriche antiche costruendone di moderne, senza poter impiegare l' opera di alcun artista di merito distinto, che allora certamente non v' era. Malgrado quella specie di protezione ch' ebbero allora le arti non poterono rialzarsi dalla loro abbiezione, poichè la protezione ch' ebbero in Roma fu momentanea, giacchè pochi capi maestri e materiali esecutori furono destinati alle costruzioni, servendosi di quanto eravi di antico nelle demolizioni, senza la capacità neppur di imitarlo e di riformare la cattiva scuola e il corrotto gusto dell' età. Basta osservare lo sconcio effetto che fanno i buoni resti dell' antichità impiegati nelle fabbriche erette da Costantino, e posti in vicinanza delle opere dello scarpello di quei tempi per chiarirsi di quanto asserisco. Non parlerò dell' arco di trionfo a lui eretto, ove le preziose sculture che lo adornano appartengono all'arco di Trajano in tempi di gran lunga migliori, ma basti il riguardare le superbe colonne coi bellissimi capitelli corintj che nella gran navata

della chiesa di S. Paolo fuori delle mura di Roma egli fece porre, togliendole come vuolsi dalla mole Adriana (le quali sono in numero di 24. di marmo paonazzetto bellissimo, undici da una parte e tredici dall'altra, accompagnate da altre 16. costruite ai tempi di quell'imperatore da artisti di un grado estremamente inferiore) e si farà ragione se un così strano e cattivo accozzamento di parti produca un detestabile effetto. Nell'opera del Sig. d'Agincourt si vede uno dei capitelli delle prime posto in confronto d'un capitello costantiniano, e si rimarca del pari l'eleganza somma dell' antico e la goffa invenzione e peggiore esecuzione del posteriore. Nè è in questo caso da deplorarsi la difficoltà che aver si poteva nell' imitazione, perchè col esempio dinanzi agli occhj avrebbero quegli artisti potuto in qualche modo approssimarsi ai buoni modelli, ma si scorge chiaramente che tenevano un'altra strada opposta affatto, colla persuasione di fare meglio; tanto era corrotto il gusto e infiacchito il discernimento in quell'età sventurata, e questa riflessione ci accadrà pur troppo di fare anche nel secolo XVII. che pure non iscarseggiava di lumi ed esempj nelle scienze, nelle lettere e nelle arti.

Templi costrutti in forma di basiliche.

Ma Costantino nulla ostante si elevò ad una grandezza di concepimento nelle sue idee che sorpassò un gran numero de' suoi antecessori, e ridusse nella forma dei templi una somiglianza alle basiliche che fino allora erano a tutt' altro uso fuori che quello della divozione e del raccoglimento state destinate. Nelle precedenti antiche basiliche si trattavano gli affari commerciali in inverno al coperto siccome si pratica nelle logge attualmente destinate a' mercanti; nelle basiliche in ogni tempo si decidevano le cause, e gli oratori montavano in aringo, mentre i giudici sedevano nell' emiciclo posto nel fondo, chiamato tribunale o tribuna, appunto per esser quella la residenza del magistrato. Questi edifizj avevano una forma somigliantissima a quelle gran parti di abitazioni ne' palagi imperiali ove gl' imperatori ed i re rendevano giustizia, come vedesi in Vitruvio che le pone ancora nelle case de' grandi di qualunque specie; e dalle proporzioni e divisione e distribuzione da lui assegnate si può vedere come Costantino ad imitazione di esse fece erigere le prime chiese, alle quali conservò anche il nome del fabbricato, dicendole basiliche, sebbene l' uso di queste fosse da lui riservato particolarmente alla religione. Gli piacque questo genere di costruzione che gli offrì il modo con cui soddisfare a quegli oggetti i quali movevano il di lui animo, cioè alla grandiosità nel voler accordare in quel momento una protezione veramente imperiale a' cristiani in luoghi ove per l'ampiezza del sito potessero tenersi numerose assemblee, abbandonando il ricovero delle catacombe, alla maestà giacchè lo esigeva l' oggetto della sua liberalità, al comodo acciò che le cerimonie religiose venissero fatte con più decenza, e fors' anche all'amore del sacro emblema religioso della croce, che inalberata aveva ne' suoi stendardi, e non v'ha

dubbio che quell'ampiezza non presentasse il modo di soddisfare a tutte queste previdenze dell' imperatore.

Cause dell' ampiezza de' templi cristiani.

Non era più il tempo che il popolo in ossequio di quella prosperità che riconosceva dal favore degli dei andasse ad incoronare le soglie dei templi *postes*, non restava più al di fuori della cella sacra, come fino allora erasi fatto, penetrando soltanto i sacerdoti e le matrone deputate ai lettisternj votivi o animali. Il sacrifizio non facevasi più da un solo individuo o da una famiglia, ma si trattava che migliaja di persone offrissero insieme un solo olocausto, e si trattava che la moltitudine si convocasse nel tempio a recitare assieme co' preti le preghiere solenni, ed ascoltasse i preti insegnanti; parte di culto affatto ignota a' gentili. La religione cristiana aveva tentato (come in fatti riuscì) di sovvertire quella dello stato, ed era suo scopo di procurare in ogni cosa la maggiore unione possibile facendo in modo che le chiese fossero ampie e capaci di molta gente; quindi è che i cristiani nel fabbricarle imitarono da prima le basiliche, anzi le prime chiese furono basiliche rivolte ad uso sacro, poichè quegli edifizj destinati appunto all' affluenza forense contenevano moltissima gente.

Basta solo l'avere veduta la basilica di S. Paolo sopraccitata, eretta da Costantino, per non porre alcun dubbio che fino dal IV secolo fosse invalso l'uso di edificare con avanzi di demolizioni appartenenti ad altri edifizj, e ciò sia in opposizione a quanto asserì il Sig. Fiorillo, il quale ascrisse quest'uso soltanto al 1500. il che non farà maraviglia quando quest' autore ritenendo, convien dire, la sola memoria dell' area, e dimenticando ogni altra violazione di gusto e di convenienza, pretende che se ritornassero Cesare e Cicerone dai loro soggiorni dovessero ingannarsi entrando in S. Paolo, prendendolo per una delle basiliche dei loro tempi. Bisogna supporre, che Cesare e Cicerone vi tornassero ciechi, poichè veramente sembrar dovrebbe a chiunque che questi antichi romani altissima maraviglia farebbero per lo strano accozzamento dei preziosi avanzi dell' aurea età colle goffe aggiunte e sostituzioni del secolo di Costantino; anzi lagrimerebbero, perchè gli esempj parlanti per tanti secoli del gusto e della perfezione, vennero riguardati come ruderi muti e impassibilmente adoprati e accoppiati colle più miserabili produzioni dei degenerati nipoti.

La vastità delle moli e la preziosità dei materiali tennero luogo d'ogni altra distinta prerogativa in un'età in cui ogni produzione lasciava già conoscere che erano finiti i bei secoli per le arti. La distruzione e il cattivo impiego che facevasi dei buoni modelli portò un colpo mortale all'architettura, ed ai posteri si andarono preparando oggetti di commiserazione col propagare quegli usi che formavano il sagrifizio di tutte le ottime discipline.

Cessate le persecuzioni contro il cristianesimo si moltiplicarono prodigiosamente le chiese, siccome suol accadere di ogni cosa che dopo la compressione

della forza ed il rigore del divieto resta finalmente la libertà di poterla eseguire.

Templi cristiani eretti. Demolizione de' templi antichi.

Un'irruzione di piccole basiliche, di templi e di cappelle si vide per ogni dove e gli editti publicati dagl'imperatori dopo Costanzo sino a Teodosio il giovane per la distruzione dei templi pagani, col fornire alla religione spoglie preziose e materiali eccellenti, quantunque con poca sorte impiegati, finirono di segnare la ruina delle buone arti. Ed ecco poi quelle tante chiese che s'incontrano, ove si veggono impiegate colonne di dimensioni diverse, disposte con ineguaglianza d'ogni genere, varie nei marmi, nei capitelli, nelle basi, alcune senza toro o plinto per l'eccessiva lunghezza, altre con due basi sovrapposte per la loro brevità, altre avendo capitelli in luogo di basi e basi in luogo di capitelli o capovolte; in somma si vide allora tal serie di sconvenienza e mancanza di decoro nelle arti che veramente sorpassò ogni confine. Gli scultori non seppero scolpire più un fregio, nè una cornice; finchè ne trovarono di antiche ne adoperarono, ma riusciva loro difficile l'addattar queste negli edificj, e piuttosto che usare gli architravi sottoposero a preferenza le colonne agli archi erigendovi poi sopra muri immensi ed ignudi che sono precisamente l'insegna dello squallore dei tempi, e mostrano il totale deperimento dell'arte e del gusto.

Miseria publica e decadimento di ogni arte nei tempi bassi.

Non sono descrivibili le miserie di Roma e di tutta l'Italia dopo il secolo di Giustiniano. Tutto andò sempre alla peggio sotto il regno dei longobardi e la floridezza dell'impero di Costantinopoli trasse ogni genere di umiliazione sul Campidoglio. Non viaggiavano più che i corrieri, i quali portavano la pesante distribuzione dei carichi publici dalla nuova Roma orientale sull'oppressa regina del mondo, e non volavano più sulla via Appia e la Flaminia, abbandonate, i messaggj della vittoria. I romani vedevano dall'alto delle mura e dei colli la devastazione delle campagne senza poterne cacciare col braccio imbelle i depredatori, e i loro fratelli invece venivano accoppiati e legati a guisa di cani per essere tradotti di là dai mari e dai monti. Divennero un deserto le campagne e le ville suburbane, e le acque stagnanti resero impure esalazioni e fecero pestifero il clima, poichè straripato il tevere riempì le valli fra le colline adiacenti, e non essendovi più mezzi nè forza autorevole che servisse ad inalvearlo, ne vennero infezioni e mortalità. Lo straniero stordito da sì gran cangiamento sull'orrore di quella solitudine andava cercando la residenza del senato e quella del popolo, mentre vedeva i macilenti aspetti dei proseliti del nuovo culto, e nel maggior bisogno che la patria aveva di figli e di soccorsi, il celibato crescente compiva il gran quadro della publica miseria. Avrebbero potuto i cristiani dopo la distruzione del paganesimo godere pacificamente del loro trionfo; ma fatalmente deviando dalle saggie discipline dell'augusto loro institutore, agitati da principj discordi, misero più ardore

nell'investigare l'origine del loro fondatore, che nel praticare le sante leggi della religione fondata, e di disputa in disputa sulla Trinità, sull' Incarnazione ec. vennero scandali, scismi, eresie funeste allo stato, all' umanità, alle arti e alla ragione, che durarono lungamente.

Crociate.

Poco ebbero conforto le arti, benchè forse molto ne sperassero, al tempo di Carlo Magno, e di ben mediocre gloria per esse furono le produzioni di quei due secoli che precedettero il turbulento e famoso secolo delle crociate e i viaggi del fanatico Pietro Eremita. Il movimento per tutta l'Europa di tanta canaglia che non potevano contenere in alcuna sorte di militar disciplina i prodi campioni che marciavano alla conquista del santo sepolcro; le devastazioni che commetteva lasciando orme solo di rapina nel suo passaggio; la corruzione di ogni costume nei cristiani medesimi per cui vennero instituite le ammende pecuniarie ai delitti, che i miserabili speravano di espiare flagellandosi la schiena, tutto questo non poteva certamente far promettere alcun vantaggio alle arti. Parve null' ostante in quel tempo che la pace di Costanza potesse lasciare un adito alla publica prosperità, e fosse l'aurora di un tempo sereno. Tutte le provincie d'Italia riacquistando la loro libertà, almeno apparente, non serbando più che un'unione federatizia, e scuotendo l'autorità immediata degl' imperatori presero un'aspetto meno umiliante, quantunque non lievi danni emerger dovessero da questo debole sistema, come dimostrarono posteriormente gli eventi.

Imperatori della casa di Svevia.

Non erano certamente in quel tempo le lettere e le arti in istato di alcun incremento, ma cadute in ogni dejezione, giacchè tanti degl' imperatori, i quali precedettero quest' epoca, divisi tra loro i seggi d'oriente e d'occidente, non ebbero mai stabil dimora in Italia, e pel breve tempo in cui l' onorarono di loro presenza non vi stettero mai accompagnati dalla liberalità e dalla pace, ma sempre coll'armi e col flagello della conquista e del castigo verso le città in tumulto o ribellate. Federico I. lasciò sperare un barlume di protezione non isdegnando i coltivatori delle arti e delle scienze, ma sempre si è osservato che senza la presenza del governo o della corte, debole e fiacca diventa ogni assistenza, e le provincie ch' erano allora abbandonate all'arroganza dei ministri e dei governatori, non risentivano alcun benefizio, poichè costoro rivolgevano ogni cura ai lor particolari interessi, ai capricci, all' estorsione, ad ogni propria soddisfazione, e facendo centro di loro stessi, trovavano affatto vuota di senso la voce di patria e di onor nazionale. Si fosse almeno potuto allora scoprire un cemento che avesse riunite le forze della nazione, che Roma avrebbe riacquistati gli antichi suoi diritti, ma cominciarono appunto durante l' impero di Federico le desolatrici fazioni dei Guelfi e dei Ghibellini, che straziarono nuovamente la povera Italia. Divise le provincie, le città stesse, i cittadini armati in sanguinosa discordia, volgevano ben altro in mente che lettere e

studj, tutta ogni lor cura mettendo nella difesa de' loro castelli e negli attacchi e nelle insidie de' loro rivali. Le armi, gli armati, le violenze, le rapine, ogni sorta di prepotenza come mai potevano essere compagne di quegli studj, che se non esigono una continuazione, sembra che vogliano però almeno qualche momento di tranquillità ed un animo sereno che in grembo alla quiete maturar possa i germi delle scienze.

Non furono recati neppur coll' invasione dell'Oriente dalle crociate quei sussidj che le arti e le lettere potevano sperare dopo che Costantinopoli erasi surrogata alla derelitta capitale del mondo. Non s'ebbero neppure i codici greci, mentre questi furono portati molto tempo dopo in Italia, e anche dopo Petrarca e Boccaccio che diffusero i primi il gusto delle lettere greche. Le crociate che non ebbero altro principio che nel fanatismo si può dire che vennero mosse da un pazzo, e gli effetti dovettero corrispondere alla causa, ogni individuo facendosi principal oggetto di tornarsene a casa colle reliquie della Palestina piuttosto che coi preziosi libri originali d' Omero e di Platone. Eransi fatte le versioni in arabo e da quella lingua eransi tradotti molti classici greci, finchè fu poi cura dei letterati del secolo dei Medici di procurarsi con moltissimi viaggi e grandi fatiche i pochi originali rimasti. Non siamo debitori ai Goffredi, ai Roberti, ai Tancredi, ai Boemondi, ai Lusignani che di averci tramandato i bei fasti della cavalleria romanzesca, che unicamente ha dato argomento ad alcune classiche produzioni di letteratura nei secoli posteriori, senza le quali sarebbero infinitamente più oscuri i loro nomi e le gigantesche loro imprese. Durante quest' epoca se le arti poterono risvegliarsi in Italia, non è che ricevessero alcun benefico influsso dalle crociate, poichè queste ritardarono anzi la maturità del sapere in Europa, e le fatiche di millioni d'uomini (dice Gibbon) sepolti sotto le sabbie dell' Asia sarebbero molto più utilmente state impiegate nel coltivare e migliorare il loro paese nativo. Le guerre dell'Oriente non produssero altro bene che il rallentar la ferocia del sistema feudale, vendendosi dai baroni una quantità delle loro terre, ed essendo rimasta dispersa e perita una gran parte delle loro razze.

Medio evo. Era anche in quel tempo famoso il decreto di Alessandro III. papa col quale ordinò *che per la licenza di tener scuola non si esigesse prezzo da alcuno nè si vietasse ad alcuno il farla*, dal che vedesi che non già per imparare si doveva pagare un tributo, ma quegli stesso che voleva diffondere le cognizioni ed i lumi era tassato di una contribuzione. I pochi libri rimasti stavano custoditi dai monaci che gli andavano copiando e moltiplicando con quella pazienza, alla quale siamo pur debitori della conservazione di tante preziosità. Null'ostante abbiamo già visto nel primo libro verso la fine del IV. capitolo, che le arti si andarono languidamente sostenendo in vita attraverso una tanta serie di ostacoli, nè si estinsero punto, come si pretese da chi volle

attribuire un maggior merito ai primi restitutori del loro splendore. Le croniche de' monaci ci dimostrano quante pitture e mosaici e opere tassellate si facessero allora in Italia; e Subiaco e Monte Cassino sono pieni di prove su questo argomento. Ma convincono maggiormente gli ordini dei papi per far decorare splendidamente il palazzo lateranense, per cui Teodorico I. fece acri rimproveri ad Adriano IV. avendo visto appunto nel suo palazzo pontificale dipinto Lottario II. imperatore, sotto l'effigie del quale stavano scritti due versi ch' esprimevano la sua sottomissione al pontefice.

Anche il cav. Flaminio dal Borgo parla di altre simili antichità nella chiesa di S. Michele in Pisa; il Malvasia cita le opere di quel Guido che dipinse nel XII. secolo in Bologna, e gli scrittori delle memorie venete parlano dei mosaici che il doge Domenico Selvo cominciò a far eseguire nella chiesa di S. Marco fino dal 1071. Il Trombelli rammenta i codici degli XI. e XII. secoli ove trovansi pitture preziose per la loro antichità, dimodochè chiarissimo apparisce che le arti si coltivavano dagl' italiani senza bisogno di ripeter tutto dai greci, ed il Guido di cui parla il Malvasia, un certo Luca fiorentino, dal quale è venuto forse l'errore che l'evangelista fosse pittore, e tanti altri, come a suo luogo vedremo, erano sicuramente italiani.

Se questi fatti dimostrano come attraverso il loro squallore le arti del disegno continuarono ad aver vita, e particolarmente come la pittura non andò senza coltivatori, maggior argomento ognuno troverà in favore delle altre arti che lasciano tracce di maggior consistenza e più durevoli sulle quali poter fare più chiare e più legittime deduzioni. Gli stessi materiali di tanti edifizj demoliti e rimasti dai saccheggi e dagl' incendj di Roma, i quali come abbiamo veduto, furono in qualunque maniera impiegati nelle nuove costruzioni, contribuir dovettero a conservar qualche traccia delle arti in Italia, e gli edifizj non pochi che rimasero intatti per una più felice sorte erano altrettanti precetti parlanti che pur qualche cosa di buono dovevano produrre, alimentando anche in mezzo alla corruzione la vita di questi studj.

Saccheggio di Costantinopoli.

Ma prima di lasciare questo argomento e passare alla storia parziale degli edifizj che primi risorsero in Italia colle nuove arti, non può la mente dello storico dimenticare, che contemporaneamente a quel sole che sorgeva sul nostro orizzonte macchiarono i conquistatori di Costantinopoli la gloria del loro nome colla ruina di quanto le arti nei secoli aurei della Grecia e di Roma avevano prodotto, e seppellirono nell'eterna notte le più chiare opere degli uomini. Il sacco che sofferse quella città nel 1203. quando Enrico Dandolo doge di Venezia si pose alla testa della spedizione, è uno dei tratti che più disonora l'umana specie, nè certamente potè esser pareggiata la devastazione e la strage dalla gloria della conquista e dall'esultanza del vincitore, poichè nelle vicende della guerra non accade che mai il guadagno eguagli la perdita, e sono

ben lieve e passaggiera cosa i godimenti a fronte delle calamità. Ottennero allora i vittoriosi una fugace illusione di piacere, e piansero i Greci l'irreparabile ruina del loro paese. In effetto qual venne pro a chi vinse per tre incendj devastatori che distrussero tante ricchezze e tanta parte della città? Qual ebber profitto dalle preziosità frante e mutilate per la rabbia di non poterle trasportare? Qual vantaggio dai tesori profusi in ogni crapula, in ogni dissolutezza? Quante rarità non furono manomesse per ignoranza, per ingordigia, per impazienza? I soli tra' Greci che nulla tenevano e nulla perder potevano, avranno tratta ventura da tanti mali, ma ogni altro fu ridotto a deplorabil miseria. Fanno orrore le narrazioni degli storici, dice Gibbon che guida or la mia penna, e fremono la natura, l'umanità, e piangono le arti su tante lagrimevoli ruine. Niceta che scrisse la storia di quelle calamità di cui fu parte, egli pure ragguagliò delle preziose statue di metallo distrutte. I conquistatori distrassero i loro stupidi sguardi da' marmi animati di Fidia e di Prassitele, che cadevano poi mutilati nei tumulti o rimanevano ancora come inutili massi sui muti loro piedestalli, attendendo la fiamma divoratrice che ne convertisse la durevol natura in fragilissima calce. Oh quanta cecità, e quanta mancanza di accorto consiglio! Ben di tropp' anni grave e cieco degli occhj fu quell'illustre condottiero di masnada crudele e distruggitrice!

Molti pezzi di celebrità singolare, annovera Niceta che perirono, fra i quali carri, sfingi, conduttori di cavalli, statue equestri, l'antica lupa di Roma, tre colossi di Giunone, di Pallade e di Ercole, opere di Lisippo. Il Paride celebrato e la famosa statua di Elena che lo storico descrisse con grande ammirazione furono tesori convertiti in moneta per pagare i soldati, e il genio degli artisti che gli avevano fusi si dileguò col fumo delle militari officine. I cavalli, di cui parleremo a suo luogo, che i veneziani trasportarono e posero sulla facciata di S. Marco furono forse i soli monumenti di metallo, non però i più preziosi, tolti da un tanto eccidio; monumenti che meritarono di non andare confusi coll'ingorda barbarie de' loro coalizzati.

Risorgimento delle arti in Italia.

Ventura fu che la religione, la quale presso tutti i popoli è sempre stata uno dei maggiori eccitamenti alla magnificenza e allo splendore, e che per forza di convincimento, di fanatismo e di esaltazione qualunque della mente e del cuore ha chiamato presso di sè il soccorso delle arti e del genio degli uomini per ornarsi di quell' esterno decoro che tanto impone alla moltitudine, la religione fu quella che aperse finalmente un campo vastissimo alle arti, erigendosi in quest' epoca da noi deplorata una quantità di sontuosi edifizj in ogni parte d'Italia, i quali diedero occasione agli uomini di segnalarsi nell' architettura, nella scultura, non meno che in ogni altr' arte che dipende dal disegno. Verso la fine del XI. secolo fu cómpiuta la chiesa di S. Marco in Venezia, e in quel tempo del pari furono edificati in Pisa il duomo, il battistero e

la torre. Si fabbricarono parimente in molti altri luoghi d'Italia grandiose torri eminenti, si cinsero di mura molte città e si diffuse per tutto il gusto di edificare con solidità e con magnificenza.

Ben presto l'Italia si trovò abbellita delle cattedrali di Venezia, di Pisa, di Firenze, di Siena, di Padova, d'Orvieto, di Bologna, di Milano e finalmente della basilica Vaticana e del santuario di Loreto, senza parlare di altre non meno insigni benchè minori in Modena, in Ferrara, in Treviso, in Arezzo, luoghi tutti dai quali ne venne sommo incoraggiamento alle arti, onore agli artisti e gloria alle nazioni. E accadde in questi sontuosi templi moderni siccome sappiamo esser negli antichi accaduto, che se ne ornarono le pareti con pitture, con statue, con bassi rilievi, il più spesso niente allusivi e conformi alla divinità cui fu il tempio dedicato. Anche Paolo Emilio (per addurre un esempio in luogo di cento) dedicò una Fortuna di Fidia nel tempio di Minerva a Roma, quantunque nulla di più alieno vi sia per porsi nel tempio di Minerva, emblema della prudenza, che il simulacro della temeraria Fortuna. I Romani con proprio vocabolo dicevano a questo porre nei templi opere d'arte *dedicare*, e i greci avevano pure una parola che significava *depositare*. Ma si è anche oltrepassato nei templi moderni ciò ch' è relativo a questa specie di dedicazione d'imagini e di opere preziose dell'arte, e ultroneamente a ciò che potesse riguardarsi come dedicazione votiva; poichè mentre gli antichi non avevano l'uso di eriger i sepolcri nell'interno del tempio, ma nelle vie publiche, nelle ville, nei luoghi suburbani e in recinti a ciò destinati (come si è osservato nei cimiterj e colombarj scopertisi in cui erano tumulati gli estinti) nei moderni templi al contrario si erigono oltre tante altre specie di monumenti ed ornati, i mausolei che prima riservati gelosamente ai ministri e ai capi del culto, in fine indistintamente concessi ad ogni classe di grandi e potenti, fanno una pompa lussureggiante dell'arte, quantunque spesso distraggano l'attenzione dalla semplice eleganza degli edifizj, sopraccaricando d'abbellimento eccessivo le sacre pareti.

Le descrizioni ch'io darò di alcuni dei principali templi d'Italia non saranno però quali potrebbe desiderarle alcuno che non ne conoscesse la figura, la mole od i pregj, nè saranno piene di quelle immense ed utilissime particolarità che esaurir possono particolarmente questa materia. Diverso è il punto di vista con cui intendo io di riguardare questi sacri edifizj, e soltanto mi propongo d'illustrare alcune circostanze relative al mio assunto, sia rivendicando l'onor dell'Italia, sia indicando le cause per cui la scultura e le arti furono coltivate e promosse. Chi bramasse più minute e circostanziate descrizioni non ha che a leggere i molti libri che sono in queste materie publicati, guardandosi dal prestar fede però a troppe asserzioni e favole che contengono, e a molti errori di cui pur troppo per indolenza, o per pregiudizio sono ripieni.

CAPITOLO SECONDO

MEMORIE STORICHE INTORNO LA CHIESA DI S. MARCO.

(Vedi Tavola I.)

Origine di questa Basilica.

Non possono facilmente accordarsi gli scrittori intorno ciò che riguarda antichissimi tempi, e per questa ragione nè facile nè utile diventa il fissare la prima edificazione di quella chiesa che stava nel luogo della presente basilica di S. Marco. L' erudita discussione sopra ciò che più non si vede, può essere l'oggetto d'altre ricerche dirette a un diverso fine, e qui basta indagare le cause e il tempo, in cui vennero fatte le insigni opere che adornano il tempio, come ora vedesi riedificato. Sappiamo, che trasportato da Alessandria il corpo di S. Marco a Venezia nell'anno 828, secondo molti storici, o nell' 831 secondo il Baronio, Giustiniano Partecipazio gli fece erigere una chiesa, per la cui costruzione pretendesi che venisse distrutta la famosa capella dedicata a S. Teodoro primo protettore della città, che dicesi fondata da Narsete l'anno 532. Altri dicono, che in quest' occasione fu fatta ingrandire e che venisse incorporata nella nuova chiesa, le quali cose comunque si fossero, durarono sino all' anno 976, nel quale appiccatosi il fuoco nel palazzo ducale pel furore del popolo che ammazzò Pietro Candiano IV. doge fattosi tiranno della repubblica, ruinò anche il tempio adiacente. Fu sempre creduto essere cosa convenevole e decorosa per la sovrana rappresentanza che questa chiesa sorgesse in un fianco del palazzo ducale per quel contatto lodevole e immediato che aver possono il trono e l' altare; e da questa contiguità nacque necessariamente quella sontuosa magnificenza che sfida ancora l' ingiuria dei secoli.

Si rifabbrica il Tempio di S. Marco.

Pietro Orseolo, dopo la tragica morte del suo antecessore, rifece la chiesa assai più magnifica e più grande che prima non era, aumentando, secondo il parere di alcuni, il numero degli artefici col farne venire da Costantinopoli; e Domenico Contarini doge cominciò nel 1043 a ridurla nella forma che ora vedesi, come riporta il Sansovino, riedificandola con mattoni; poco persuadendo ciò ch' è detto da altri scrittori: *che fosse intrapresa nel* 1070 *la fabbrica della grandiosa basilica attuale*, per potersi poi credere che nel 1072. fosse a tal segno avanzata da cominciarsi i mosaici. Neppure con tutti gli sforzi dell' arte nei secoli più recenti si potrebbe in così breve tempo erigere

un edificio di tanta mole, e coprirlo e renderne asciutte le pareti e i cementi in modo che se ne potesse intraprendere l'interna decorazione con tanta rapidità: ma gli storici e le cronache su questo punto sono discordi, come lo sono anche circa l'anno della sua consecrazione, poichè alcuni (1) la vogliono del 1085., gli autori de' disegni e illustrazioni della basilica del 1111., il Zanetti del 1084., e ultimamente l'eruditissimo sig. co. Carli del 1094.; in somma è impossibile di conciliare tante discrepanze. Comunque sia però intorno alla consecrazione, che poco al nostro genere di erudizione importa, pare che si possa supporre compiuto l'edifizio nel 1071. essendo divenuto doge allora il Selvo, siccome risulta presso le cronache e gli scrittori delle venete antichità nel distico da loro riportato, ma da me però non veduto mai nel vestibolo della chiesa ove lo colloca anche il Sansovino:

ANNO MILLENO TRANSACTO BISQUE TRIGENO
DESUPER UNDECIMO FUIT FACTA PRIMO.

Appunto il Selvo fu quello che cominciò a farla incrostare di marmi preziosi trasportativi da Atene e dalle isole della Grecia unitamente alla più parte delle colonne che vi si veggono; la qual cosa esclude che la presa di Costantinopoli, successa tanto tempo dopo, e le ricchezze di quella capitale dell'Oriente avessero contribuito principalmente al decoro di quest' edifizio. La mediocre dimensione dei marmi e delle colonne impiegate in questa fabbrica non attesta in modo alcuno la loro provvenienza dalla dominante dell'Oriente, che allora non era nè conquistata, nè distrutta, e che avrebbe potuto somministrare a tal uopo materiali assai più imponenti per la loro mole. La mente di chi reggeva lo stato vedesi evidentemente qual fosse dall'iscrizione scolpita nella cornice di marmo rosso che regna sotto il ballatojo nella nave maggiore in caratteri romani:

ISTORIIS, AURO, FORMA, SPECIE TABULARUM
HOC TEMPLUM MARCI FORE DIC DECUS ECCLESIARUM.

La grandezza degli animi e la forza delle nazioni libere si manifestava per simili decreti che precedevano per l'ordinario in quei tempi tali magnifiche imprese. Incerti sono i nomi dell'autore della pianta e di quello della facciata, che non saranno forse opere dello stesso ingegno. Fin da quel tempo incominciò a incrostarsi di mosaici, e d'anno in anno, di secolo in secolo crebbe in magnificenza per la protezione che non cessavasi di accordare alle arti, e per la magnificenza con cui si andavano corredando tutte le cose attenenti alla sovranità della republica veneziana.

Questo tempio divenne l' oggetto delle publiche cure e durante il tempo

(1) Sansovino, e Meschinello.

della sua edificazione fu costume che non tornassero i navigli dal levante se non che carichi di marmi e di pietre fine per servizio della fabbrica, la quale divenne a poco a poco un monumento storico non solo per i progressi delle belle arti ma un monumento anche più importante per la gloria nazionale e per l'amore de' popoli, mentre le spoglie destinate ad arricchirlo erano spesso il frutto delle vittorie riportate dai veneziani sui loro nemici. Cinquecento colonne tra grandi e piccole, interne ed esterne, di marmi per la preziosità più che per la mole insigni arricchirono l' edifizio, e venne da ogni parte aperto l' adito ai più valenti artisti in iscultura e in mosaico per compierne ogni più squisito ornamento.

Che poi gli artefici, i quali vennero chiamati non tanto per erigere quanto per decorare la chiesa di S. Marco di mosaici e d'altre opere, fossero tutti fatti venire da Costantinopoli, siccome indistintamente gli storici di questa basilica, senza allegare alcuna prova e senza riportare alcun documento, un po' troppo indifferentemente per l'onor dell'Italia asseriscono, pare che si possa rivocare in dubbio, giacchè abbiamo argomento (coll'esame di altri monumenti, non solo spettanti all'epoca in cui cominciò ad ornarsi questo tempio, ma ancora anteriori) di convincerci che in Italia non mancavano artisti che potessero adoprarsi in tali lavori, come anche nella pittura. Gli artisti italiani possono essere volentieri accorsi a lavorare in Venezia, eglino che non si ricusarono di seppellirsi fra le cime degli appennini per occuparsi nei lavori di Subiaco e di monte Cassino. Abbiamo in altro luogo accennato con forte argomento la durevole benchè languida vita delle arti in Italia nei tempi anche più tenebrosi, nè deesi credere così precipitosamente che gli artefici i quali prestarono la loro opera in S. Marco fossero di forestiere nazioni. Il silenzio delle memorie in una data di tempi così lontana se c'impedisce dal farci evidentemente conoscere questi fatti, non debbe somministrare alcuna autorità perchè si rivolga la cosa a sinistro, e se anche potesse dimostrarsi che vennero alcuni artisti da Costantinopoli ciò nulla toglie all'onore delle arti italiane.

Se vi fossero allora maestri greci in Italia.

Noi non abbiamo argomenti coi quali provare in Italia l'esistenza dei greci maestri (qualunque fosse la loro dottrina) se non dopo il rifugio che v'ebbero quegli artisti e que'letterati in seguito alla distruzione di Costantinopoli, e se rimane memoria di Teofane che nel secolo XIII. teneva scuola di pittura in Venezia, cioè parecchj secoli dopo l'edificazione di S. Marco, non v'è motivo per cui s'abbia a credere perita ogni memoria degli artefici greci che potrebbero averlo preceduto, se realmente ve ne fossero stati. E allorchè questo pittore insegnava in Venezia, erano così diradate le tenebre in Italia che in ogni paese principale le arti cominciavano con grande successo ad essere coltivate e protette dagli italiani medesimi. Ciò meglio conosceremo nel terzo libro allorchè la cognizione dello stato delle lettere e delle arti in Italia nei

secoli del loro primo risorgimento ci convincerà quanto siano deboli e poco liberali le opinioni del Vasari su questo argomento.

Memorie di antiche costruzioni italiane in Venezia.

Tutte le cronache ci attestano dell'antica prima costruzione di S. Marco fino dall'anno 817. al tempo di Giustiniano Partecipazio, che *nella fabrica de quella fesse metter tutte le piere, e tutte le colone marmoree che esso za aveva portade de Sicilia*. Dal che si conosce che fin d'allora si costruiva con misto di materiali, mentre i muri e il coperto non erano che legnami e canne, siccome rilevasi da altro passo di una cronica che dice: *Domenego Selvo doxe XXXI. comenzò a far lavorar de mosaico la Gesia de S. Marco e mandò in diverse parte per trovar malmori, e altre honorevol piere, e mistri per far cussì grand' ovra e maravigliosa in colona de piera che in prima giera de parè, zoè de legname come appar ancuo in di, e fe continuamente lavorar lo campaniel in fin che lo vivè in lo Dogado ec.* Credo qui di dover avvertire come non mi è stato possibile di trovare in alcun cronista dei tanti da me esaminati *che si facessero venire espressamente di Grecia artefici*, ma sempre è detto *che se chiamarono de ogni parte*, come suol farsi il concorso in occasione di grandiosi lavori. Se questi greci fossero stati a preferenza de' nostri italiani così grandi architetti ed artisti non avrebbero nel 1172. i veneziani publicato per tutta l'Italia un bando per invitare chiunque avesse ingegno e meccanica all'innalzamento delle due colonne nella piazzetta, che furono elevate da un bravo ingegnere lombardo detto mastro *de' Baratieri*, come c'insegnano le croniche appunto, il quale dopo eseguita mirabilmente quell'opera stette in Venezia finchè visse *fazando di belli edifizj e ingegni per la città: costui fu el primo che cominzò a far el primo ponte de Rialto, che fusse mai fatto che in prima se passava con alcune barchette... fesse ancora le casse, con che se conza el campaniel de S. Marco, le qual se tira in sù e in zoso come se vol, de tal modo che in questo tempo sotto costui se fesse de boni maistri in Venezia, perchè impararono da lui, e driedo la soa morte vene pò el Montagnana, che fu suo discipulo*. Non ho potuto mai leggere in una di queste cronache che architetto o meccanico greco venisse qui ad aprir gli occhi a' nostri italiani, e vi facesse allievi in queste arti; e se vuolsi di più basta vedere il corso della fabbrica solida, ingegnosa e magnifica del campanile. Nel 902. *fù fatto far la fondamenta del Dogal palazzo, e fu fatto far la fondamenta del campaniel de s. M. sotto el doge Domenico Tribuniapoli*. Nel 938. Piero Badoer *che mandò imbassador a Berengario Imperator che giera in Pavia dal qual ottenne da poder cuniar monede d'oro e d'arzento, chiamandole rodonde d'oro, e per questo fesse far due cecche da batter ovvero cuniar oro e arzento sul canal grando da un cavo della piazza, e fesse dar principio a fabbricar el campaniel de S. Marco sulle fondamenta za per avanti fatte:* e nel 979. Tribun Memo che *abitò*

la propria casa a S. Marcuola per non esser ancora compido el Palazzo, el qual fù compido de fabbricar in questo tempo, e fù creado l'uffizio del Mobele ec. fù nel principio del dominio di questo Doxe alzada la fabbrica del campaniel de S. Marco fino al luogo dove si dovevano metter le campane; e Pietro Pollani *sedente fù compido nel* 1131. *el campaniel de S. Marco dal fondamento in suso, el qual gera stà prinzipiado dall' anno* 902. *nel tempo de Piero de Domenego Tribuniapoli*. In questo corso di memorie mai è fatto menzione di straniero soccorso nè per edificare la torre, nè il palazzo, nè la chiesa, nè alcun'altra opera della città, e dove è stato d'uopo render giustizia a chi non fosse nativo del paese, fu indicato con quella ingenuità ch' è propria dei tempi, poichè la giustizia resa ai talenti meccanici del lombardo de' Barattieri (che pei veneziani in quel tempo era più straniero di un greco) sarebbe stata egualmente resa ad ogni altro chiamato a simili oggetti se avesse insegnate cose di ignote pratiche, nè bisogna confondere l'ajuto colle scoperte (1).

Risposta e illustrazione al passo di Leone ostiense intorno ai mosaici di monte Cassino.

Ad oggetto di porre in dubbio se presso gl' italiani in quell'età avessero vita le suddette arti, recasi il passo di Leone ostiense, il quale dopo la descrizione del superbo tempio di monte Cassino fatto erigere dall' abate Desiderio, che per dieci mesi fu poi papa, prosegue: *Legatos interea Costantinopolim ad locandos artifices destinat, peritos utique in arte musiaria et quadrataria ex quibus videlicet alii absidam et arcum, atque vestibulum majoris basilicae musivo comerent, alii vero totius ecclesiae pavimentum diversorum lapidum varietate consternerent*; e dopo la descrizione dei lavori eseguiti con maestria conchiude: *et quoniam artium istarum ingenium a quingentis, et ultra jam annis magistra latinitas intermiserat, et studio hujus inspirante, et cooperante Deo nostro hoc tempore recuperare promeruit, ne sane id ultra Italiae deperiret, studuit vir totius prudentiae plerosque de*

(1) Il dedurre dal silenzio degli scrittori in simili argomenti, ove mancano fatti positivi ed evidenti, non solo è permesso, ma è comandato dalla buona critica. Nelle preziose notizie sull' Iconografia greca ultimamente da un nostro celebre italiano publicate in Parigi egli si serve egualmente del silenzio di molti scrittori per provar dottamente che la Safo, celebre poetessa emula e contemporanea di Alceo e di Anacreonte, non è altrimenti la Lesbia cortigiana, famosa posteriormente per gli amori di Faone e il salto di Leucade; e a dir vero se gli scrittori più antichi che narrano molte prerogative della sua vita, se coloro che scrissero sulle debolezze de' poeti celebri, e gli altri che posero epigrammi ed epitafj sulla sua tomba tacquero queste circostanze, bisogna ben accordare che un simil silenzio sia bastantemente dimostrativo. E il Sig. Visconti recederà da questa sua ragionevole persuasione soltanto allorchè in qualche autore classico si possa rinvenire argomento contrario a tali induzioni, come io recederò dal mio intimo convincimento allora quando per fatti, per cronache, per monumenti distrugger si possa la forza degli argomenti allegati, e dei molti che nel corso di quest' opera renderanno salva quest' opinione.

monasterii pueris eisdem artibus erudiri. Dalla qual cosa non può trarsi argomento di escludere gl' italiani in modo che non abbiano posto mano negl' indicati lavori; essendo più ragionevole che siensi fatti venire i greci soltanto come aventi una maggior pratica per l' arte *musiaria et quadrataria* relativa ai pavimenti, mentre l' arte *musiaria* propriamente relativa a quella che dicesi *pittura in mosaico*, non era soltanto praticata dai greci ma ancora dagl' italiani, nè per questa eravi bisogno di erudire i giovanetti novizzi del monastero per restituirla all' Italia; ed era ben falso che fossero scorsi cinque secoli, da che fra noi non si fosse veduta alcuna pratica di questa, come Leone asserisce così alla grossa. Questa è piuttosto una ridondanza di dire avanzata per magnificare le opere del pavimento tassellato con maestria, il quale chiamavasi *opera greca*, e ciò rilevasi da altre antiche cronache estese con più semplicità senza la mira di encomiare pomposamente; e singolarmente la cronaca del monastero di Cava riferisce, che l' abbate fece ornare la chiesa di mosaici e pitture, ed indi soggiugne: *et novum fecit pavimentum opere graecanico*, in prova che particolarmente questa denominazione era sempre rimasta fino dal tempo che i greci veri e grandi maestri d' ogni divino artifizio portarono anche questa meccanica arte ai romani, e piuttosto questo era il mestiere di quei greci che facevansi venire a bella posta, nel modo stesso che anche ora prevale il merito dei veneziani nei pavimenti di battuto detto *terrazzo*, dei piemontesi in quelli di tavole intarsiate, dei lombardi in altre opere di stucco e di quadratura, in istufe e simili meccaniche, dimodochè chi brama le migliori costruzioni suol far venire tanto gli uni che gli altri dai loro rispettivi paesi. Anche Plinio parlando di varj generi di pavimenti, oltre dire in primo luogo che *pavimenta originem apud graecos habent elaborata arte* ec. individuando diverse specie, ne denomina una precisamente *graecanico*. *Non negligendum est etiamnum unum genus pavimenti graecanici* ec. (1). La inconsideratezza o a meglio dire l'ampollosità di Leone ostiense non è una gran prova in questo caso, tanto più che non si estende a impugnare agl'italiani il merito della pittura, poichè in altro luogo ove parla delle interne decorazioni del monastero, e singolarmente delle pitture, non dice già che Desiderio facesse venir pittori di Grecia a monte Cassino per abbellirvi quelle pareti; dal che sembrami di poter confermare che vi furono pittori nostri italiani a monte Cassino, e che facilmente si sarà anche dai medesimi disegnata e diretta l' opera di mosaico, nel modo che veggiamo essersi quasi sempre fatto nei secoli posteriori, venendo queste eseguite sui cartoni dei pittori da quella classe di meccanici esecutori che sogliono gran nome lasciare di loro medesimi, ove non accada che senza questo sussidio importante possano per loro stessi segnalarsi, siccome nell' epoca

(1) Plin. Lib. 36. Cap. 25.

del risorgimento delle arti far seppe frate Mino Turrita. Assai minore imperizia nell'architettura scorgevasi presso gl' italiani per prova di questo medesimo cronista, riflettendo che nel secolo XI. allorchè fu edificato il monastero di monte Cassino, vale a dire avanti che fosse adornato di mosaici e di pitture, Desiderio per avere i più eccellenti operaj li fece venire da Amalfi e dalla Lombardia: *conductis protinus peritissimis artificibus, tam amalphitanis quam lombardis*. Veramente pare che se vennero chiamati di Grecia gli artisti per il pavimento potevano con più ragione chiamarsi anche gli architetti della fabbrica, se gl'italiani non fossero stati capaci, ed in tal modo parmi che restituir molto si possa all'Italia di quello che per incuria si è ommesso di rintracciare, e che nella scarsezza e nella confusione dei materiali e delle cronache diventa ora di quasi impossibile riescita. E in proposito di quest'epoche si vegga nel capitolo II. lib. III. di questa istoria ciò che nel 1090. venne fatto a Subiaco tra quelle alpestri montagne.

D' altronde io non veggo come in questo secolo e in tanta vicinanza alla caduta dell'impero d'Oriente vi potessero essere artefici tanto più segnalati in Costantinopoli che in Italia. Si tratta di tempi in cui l'impero Greco non aveva più armate, più tesori, più flotte, più coraggio, più talenti, e quantunque i greci chiamassero barbari gli altri popoli, e fossero quasi i soli che sapessero scrivere, non erano da lunga età in istato di dare una produzione di genio. Era talmente estinta l'energìa che non disputavasi più neppure in materia di religione, e i sofisti dormivano nel torpore per sin dell'ingegno (se i greci dell' impero potevano dirsi possessori delle ricchezze de' loro padri che custodivano con mani inanimate), non erano eredi più di quella divina energìa che aumentò in tempi migliori questo patrimonio prezioso, e leggevano, ammiravano e compilavano gli antichi autori, con un'anima oppressa di languore che sembrava non poter più pensare od agire. In dieci secoli non può contarsi una scoperta che abbia onorata l'umanità, un' idea che abbia accresciuto i sistemi degli antichi, un tratto d'istoria, di filosofia, di letteratura originale e degno d'essere tolto all'oblio, e può dirsi altrettanto d'una statua, d' una pittura(1). Lo stesso commercio che pure è l'anima del lusso e della ricchezza, e che porta a quella molle indolenza così soave agli spiriti inerti non facevasi più dai greci ed era in mano delle republiche italiane che si prestavano a tutti gli affari e avevano quartieri, protezioni e particolari stabilimenti. Le facoltà dell'anima così estinte, gli uomini erano quasi automi non più sensibili che al piacere dei sensi e al riposo, e si vorrà che da questa nazione tanto

(1) V. Gibbon Histoire de la décadence de l'empire romain. Cap. LIII. e Ducange Praefat. Gloss. Graec.

degenerata siasi tratto di che far rivivere le nostre arti? Erasi ristretto il talento dei greci di Costantinopoli al lavoro delle opere di oreficerìa, impiegandosi così la preziosa materia di cui erano abbondanti nel tempo dell'estrema miseria d'Italia. In effetto, non è dubbio che la palla preziosa dell'altare di S. Marco ordinata nell'anno 976 da Pietro Orseolo doge XXII. non fosse fatta a Costantinopoli, ed essa non fu trasportata a Venezia e posta sull'altare che nel 1102. È di lama d'oro massiccio figurata e ornata di gioje e precisamente ricca per opera di coloro che non avevano talento per farla bella; e siccome le cronache parlano di questa senza contraddizione, così di altre molte opere farebbero menzione in proposito dei greci artefici dei mosaici e della chiesa. Abbiamo a conforto delle arti nostre anche in questo genere di lavori, la bellissima palla d'oro in S. Ambrogio a Milano, la quale appunto nel X. secolo fu opera di Volvino italiano, e tale riuscì che non saprei se fra i bisantini lavori ne esista alcuno che la superi in merito d'arte.

Lavori di mosaico non mai interrottamente esercitati in Italia.

Si videro, a conferma delle mie induzioni, di fatto in Italia opere tassellate e vermicolate e mosaici anche al tempo de' longobardi e di Liutprando nel 700, e i moltissimi mosaici e le pitture rammentate di Leone III. innalzato alla sede pontificale nel 795 (1), e più memorabile è ancora ciò che di lui dice Anastasio intorno alle finestre figurate con vetri colorati (le prime di cui parlino le memorie antiche) e i mosaici del tempo del pontefice Zaccaria, di Carlo Magno e de' suoi figliuoli nell'800, di papa Nicolò I. nel 900 e di Sergio III. riedificatore della basilica lateranense, che tutta la ornò di queste pitture nel 1000, oltre quei tanti esempj da me altrove addotti, senza che vi fosse bisogno di trarre fuori d'Italia gli artefici, di maniera che se anche fosse indubitato che si fossero fatti venire da Costantinopoli mosaicisti per la basilica di San Marco, potrebbe essersi ciò fatto per ottenere col maggior numero o più celerità di lavoro o più fina esecuzione, non mai per riprodurre in Italia un'arte che da cinque secoli potesse dirsi estinta, e in ciò lode può averne meritata la Signorìa; ma egli è incontrastabile che nessun documento conferma bastantemente una vaga asserzione, e che anzi da quanto rimane in S. Marco dei tempi più antichi (dubitandosi ragionevolmente dell'esistenza dei primi lavori) non vedesi poi che siensi eseguite opere di gran lunga superiori a quanto sapevasi fare in allora anche in altre parti d'Italia e che sono indicate dal Furietti, nella sua opera de *Musivis*, dal Ciampini e dallo Spreti, nell'arte de' mosaici.

Mosaici di Treviso d'autore italiano.

A maggiore illustrazione inoltre degli argomenti sopra esposti si osservi, che nel 1141, più d'un secolo avanti che Andrea Tafi venisse da Firenze a Venezia per impararvi il mosaico, un certo Uberto (nome certamente non greco)

(1) Script. Rer. Ital. T. I. P. I.

eseguì in Treviso, ben poco lunge da Venezia, nella cattedrale di quella città un' opera di mosaico, la cui epigrafe trovata nel 1739 qui si riporta, e fu citata parimenti dal Furietti e dall' Avogadro:

CHRISTI MILLENUS CENTESIMUS ATQUE TRICENUS
UNDECIMUSQ. SUPERPOSITUS DUM CURRERET ANNUS
PRESULE GREGORIO SUB WALPERTO VICEDOMNO
PLANA PAVIMENTI SIC ARS VARIAVIT UBERTI
IMPENSAS (*CIVES*) REDDEBANT TARVISANI.

Ricchezza e magnificenze veneziane prima della fabbrica di S. Marco.

Quando dunque eravi in Treviso chi sapeva operar di mosaico e quando il magnifico duomo di Torcello già esisteva in una di queste isolette ornato splendidamente nel 1008. da Orso vescovo di quella città, figlio del doge Pietro Orseolo, duomo tuttavia ricco di preziose opere di mosaico, e quando dai primi secoli della chiesa fino al XIV. secolo si potevano contare in Venezia secondo le cronache del Barbaro e del Navagero quasi cento chiese, tra le quali novanta anteriori all'edificazione dell'odierna basilica di S. Marco (come può vedersi nel Tomo III. delle memorie venete antiche profane ed ecclesiastiche del Galliccioli) maggiormente vi sarà stato in Venezia verso la fine dell' XI. secolo chi poteva eseguir tali lavori, e tanto più che la chiesa di S. Marco non era il primo nè il solo edifizio che con magnificenza di recente venisse costrutto in questa città. Vi esisteva il palazzo ducale fino dal tempo di Agnello Partecipazio, ricco in quella età di altre opere insigni, celebrato per le antichissime pitture che lo decoravano, anteriori alle memorie di quegli autori di cui conservansi i nomi, e precisamente, per quanto dagli storici vien riferito, *alla maniera Greca*, il che non vuol già dire dipinto dai greci, ma come sogliamo noi dire *alla maniera Ercolanense, alla Greca o alla Rafaellesca*, ciò che anche fra noi si opera presentemente. Eravi in Venezia un avviamento alla prosperità delle arti nascenti e un governo liberale protettore delle nuove produzioni degli uomini; e qui svegliavasi e nudrivasi coll' amore della libertà e dell'indipendenza quello spirito di emulazione tra le rivali republiche che tanto contribuì a tenere in onore le arti e gli artisti; e qui non è a meravigliarsi che si trovasse in allora raccolto quanto di meglio sapeva dare l'Italia, per quel poco che pur rimaneva de' suoi non distrutti benchè molto affievoliti talenti. È molto analogo all' andamento delle cose che nel prosperare la veneta sovranità prosperassero anche quelle arti che come segnano la decadenza delle nazioni nelle loro tristi vicende, vanno sempre del pari con queste anche nell' auge e nella fortuna.

I preziosi monumenti del tesoro di San Marco non fanno [illegible]va alcu[illegible] questo [illegible]ento.

Un legittimo argomento per provare quali fossero i greci nelle arti in questo secolo non debbe trarsi dai monumenti di pittura, scultura ed oreficeria che si conservano nel deposito del tesoro di S. Marco, poichè questi appartengono a tanti diversi secoli anteriori quanti forse ne sono decorsi da Costantino

sino alla caduta dell' impero. Questi monumenti sono frutto del saccheggio di Costantinopoli, ove indistintamente si derubarono i templi, le basiliche, i palazzi imperiali, contenenti preziosi lavori d' ogni età. Siccome anche non può far fede dei tempi ciò ch' è incrostato in tutte le decorazioni della chiesa di s. Marco, che trovasi non solo appartenere a diverse età, ma sino a diverse nazioni, e vi si veggono distintamente lavori prima di Costantino, lavori dei bassi tempi bisantini, lavori arabi e di tanti varj popoli dell' Asia, e sino lavori d' epoche e di scarpelli sconosciuti e difficilissimi a determinarsi; e chi attener si volesse a tali produzioni per trarre argomenti in questo proposito sarebbe facilmente indotto in gravissimi errori.

L' arte del Mosaico recata a Venezia dai primi abitatori.

Si ritenga pure, ch' io non mi oppongo sebbene l' epigrafe di Uberto in Treviso potesse favorirmi, si ritenga pure per opera *grecanica* il bellissimo pavimento della basilica vermicolato e tassellato del modo più fino, non essendovi argomenti inconcussi pei quali escludere dalla costruzione dell' edifizio un architetto forestiero; che se però per i contatti commerciali e per le ragioni politiche era presumibile che i veneziani potessero avere mezzi onde procurarsi artefici greci, del pari a loro era facile per quei beneficj che risultano da tutte le relazioni sociali, l'avere anche alcuni fra i nazionali che fossero instrutti perfettamente ed abituati in ogni genere di meccaniche, e tanto più vivendo nella capitale dell' Oriente, ove godevano residenza e protezione. È però osservabile che presso i veneziani fu sempre in grand' uso il mosaico, *arte romana*, siccome scrive il Temanza, *recataci da coloro che qui si rifugiarono al tempo delle incursioni dei barbari*. In effetto ognuno sa come i signori che rifugiaronsi dalla distrutta Aquileja e da Concordia a Grado non vi portarono già ignoranza e indolenza, ma per loro opera e con mezzi interamente italiani forse quella chiesa patriarcale nel VI. secolo ornata di pavimenti di mosaico con iscrizioni *in nostra latina lingua*, e ognuno sa come allorquando si demolirono Altino e Opitergio, i rifugiati nell' estuario vi fabbricarono Torcello col magnifico duomo ridotto poi a maggiore splendore di ornamenti nel 1008 ed i cui mosaici sono l' oggetto della nostra lontana e riconoscente posterità. Dopo di aver indicate tante prove e tanti documenti irrefragabili per convincere il lettore che in Italia non era sì fitta la notte da invocare il giorno e la luce dai bisantini, perchè non vorremo noi credere che sia sempre stato proprio di ogni età ciò che lo è pure della presente, in quanto all' apprezzare le opere degli stranieri a preferenza di quelle dei nazionali? Se le mode, le suppellettili, gli ornamenti, gli artefici che vengono di Francia si ricercano e preferiscono, e se per dar credito a ciò che vien fatto in Italia alle volte è d' uopo il mentire un' origine straniera, se i lavori degl' inglesi destano in Francia tanta manìa, se in Germania ed in Russia le opere degli italiani sono tenute in tanto credito, perchè non si vorrà da noi credere che

anche negli antichissimi tempi non vi fosse questa specie di venerazione per tutto ciò che aveva nome straniero? E siccome poi in Italia non potevasi essere interamente distrutta la rimembranza delle più preziose antiche opere della Grecia maestra, così fama per queste e nome essendo rimasto pur sempre, un riverbero di splendore ne derivava in favore delle arti bisantine. Non sembra tanto irragionevole il credere che anche per questi motivi siasi detto e sia invalso presso di molti come volgar tradizione, che venissero espressamente artefici greci, e che alla greca si costruisse ciò che dagl' italiani, (per quanto i tempi infelici lo permettevano) era edificato ed abbellito.

Lo stile dell' architettura di s. Marco participa del gusto arabo.

Quanto poi a ciò che riguarda lo stile dell' architettura, quantunque vi si vegga un misto singolare, per la cognizione che si ha degli edificj che rimangono ancora in Ispagna e in Sicilia del tempo dei saraceni, rilevasi che la chiesa di s. Marco ha molta rassomiglianza a quei modi di costruzione. E ciò non dee punto recar meraviglia, poichè vedevansi allora erette da non molto tempo e in migliore stato che ora anche non trovansi le fabbriche sontuose di Granata, *de la Allambra*, *l'Alcazar*, *il Generalifo*, e la grandiosa *Moschea* poi cattedrale di Cordova, senza parlar di tante altre che attestavano il lusso, la ricchezza ed il gusto dei califi. Osserviamo per un momento come la cultura degli arabi nella storia del mondo riempie la tenebrosa laguna del decadimento delle nostre arti e vedremo, che mentre fra noi non s'intendevano più i classici greci e latini, se ne facevano traduzioni in arabo, presso la qual nazione erano assai coltivate anche le scienze e le lettere come si è altrove accennato. Se la Francia non fosse stata difesa da Carlo Martello nel 732. gli arabi avrebbero invasa tutta l'Europa, e invece che il Panteon di Roma fossesi convertito in tempio cristiano sarebbe esso pure stato trasformato in una moschea; ma il limite de' pirenei e il mare tra la Sicilia e l'Italia, (barriera ancor più sicura) non permisero che l'incursione momentanea di qualche emir dalla Sicilia nei paesi meridionali italiani, e furono ritenuti questi invasori generosi dal poter diffondersi nelle nostre contrade, causa per cui forse ritardò maggiormente la propagazione di quei lumi che abbiamo, specialmente nelle scienze esatte e nella medicina, dovuto procurarci dagli arabi, e per cui si continuò a vivere più lungamente nella ignoranza.

Da molto tempo le arti in Oriente andavano perdendo ogni rassomiglianza collo stile portatovi dal fondatore della nuova Roma, e tutti i più recenti edificj erano interamente di gusto arabo. Non recherà quindi alcuno stupore che i veneziani, i quali di continuo erano portati dalle loro relazioni commerciali in Alessandria, di dove avevano recato il corpo di s. Marco, al Cairo, nei contorni di Memfi e di Babilonia, e in tutti quei luoghi ove torreggiavano le meschite e i palazzi dei saraceni erigessero nella loro capitale tali monumenti, la costruzione dei quali in qualche maniera ricordar potesse la

ricchezza ed il gusto degli arabi edificj, tanto famosi per il lusso dei marmi, dei mosaici, delle pietre orientali, e di tal lavoro in somma che non hanno luogo fra le produzioni de' popoli barbari, ma possono ben meritarlo fra le opere delle più colte nazioni. L' inscrizione in S. Marco riportata, dinota in fatto che i nostri si proposero di emulare piuttosto ciò che costituisce la ricchezza caratteristica del gusto arabo di quello che la grandiosità del gusto greco o romano. Ben diverso è il decreto che posteriormente in simile circostanza, come vedremo, fu fatto dalla signoria di Firenze, venendo ordinato ad Arnolfo di erigere quella basilica *colla più alta e sontuosa magnificenza che inventar mai si possa*. La basilica Marciana fu eretta con ricchezza di materiali, con eleganza di forme e con mirabile magistero di preziosi ornamenti, prerogative singolarmente proprie dell' araba magnificenza: *Istoriis, auro, forma, specie tabularum hoc templum Marci fore dic decus ecclesiarum*. La forma degli archi e il modo col quale posano sulle colonne, la moltiplicità dei mosaici, gl' intagli di una gran parte dei capitelli, le cupole, le masse e i dettagli dimostrano che si è voluto erigere un tempio cristiano con mezzi ed elementi di cui la pratica era alquanto diversa in allora, e non certamente dello stile degli altri edifizj contemporanei o posteriori di poco che s' innalzarono nel risorgere delle arti in Italia. E non solo mi piace di osservare che ciò è, ma di far conoscere come non poteva anche essere altrimenti.

Dovunque elevaronsi edifizj contemporanei in Italia si vede, che furono impiegati i vecchi materiali, pochi mezzi essendovi intorno al mille per la sostituzione di nuovi, e tutti quei frammenti di antichi edifizj erano greco-romani ed avevano servito un' altra volta alle fabbriche dei bassi tempi, dimodochè da quegli elementi dovevano nuovamente emergere opere che ricordassero il vero gotico, non il tedesco che si propagò tanto tempo poi dopo. Un' occhiata che si dia agli edifizj di Pisa, basta per farci conoscere immediatamente la derivazione del gusto dalla natura dei materiali. I pisani avevano preziose reliquie d' intorno a loro, e un' altra volta nel loro suolo erano state impiegate quelle colonne, quei fregi, quei marmi, mentre tutto non trasportarono di Grecia, come attestano le inscrizioni evidenti, appartenenti ai tempi in cui Pisa era colonia romana. Nulla di questo trovavasi sparso per le melme e le paludi venete, che di legno, di giunchi, di canne cominciaronsi a formar edifizj, e diventarono ricchi e grandi questi popoli per forza d' industria, portandovi nel loro rifugiarsi la sola forza dell' ingegno e il coraggio della persona, nè mai furono eretti sugli avanzi del fasto dell' antica Roma quei monumenti che in più fermo terreno sorgevano in tutto il resto d' Italia. Non vi erano qui materiali di cui valersi, e quelli che vi furono recati, tutti provenienti dall' Oriente più arabo allora che greco, produssero un misto di elementi che

offrir dovettero una maniera affatto diversa da quanto avevasi nel resto d'Italia. Salvo in fine tutto ciò che in questa basilica ricordar può il tempio di S. Sofia, quanto alla pianta e alla distribuzione, tutta la parte degli ornamenti che lo decorano è un misto singolare di stile di ogni nazione.

Cade in acconcio qui l'osservare quanta sia la costanza dei medesimi risultamenti ben meditando i grandi avvenimenti del mondo; e come la razza degli uomini, lunge dal perfezionarsi, abbia sempre per una oscillazione successiva acquistato da una parte ciò che andava perdendo dall'altra. Mentre dall' VIII. al X. secolo si languiva nell'avvilimento e nell'ignoranza in tanta parte d'Europa, dalle rive di Cartagine Musa portò nelle Spagne sulle ali della vittoria il lusso e la magnificenza unite colle scienze e le lettere, e sulle rive del nilo per mano dei califi fatimiti surse il Gran Cairo, che vuol dire *Città della Vittoria*, e tennero fermo per cinque secoli il loro trono in Bagdad *Città della Pace*.

Magnificenza e coltura degli Arabi.

Sembrerebbero favolose le storie che ci narrano i fasti dell'araba magnificenza e della coltura di quella nazione nei secoli della nostra ignoranza, se gli avanzi che ci rimangono non fossero valevoli per attestarla. D. Antonio Pons nel descrivere la *meschita*, ora cattedrale di Cordova, ornata di stucchi, di mosaici, di ricchezze d'ogni genere, le cui porte di bronzo si aggirano su cardini di finissimo intaglio, si meraviglia con molta ragione di sei colonne che compongono gli ornamenti dell'ingresso principale, le quali sono di pietra turchina d'un solo pezzo, grosse come una coscia, alte quanto un uomo: *estas sis columnas son gruesas mas que el muslo y de uno estado en alto* (1). E anche nel tesoro di s. Marco si ritrova un catino di questa pietra e del diametro di queste colonne con iscrizioni in caratteri arabi nel fondo, sicchè non ripugna il poter crederlo appartenente alla cava orientale (sicuramente perduta) ove furono tratte le colonne, non conoscendosi altrove pezzi di tal dimensione di pietra turchina.

Non sarà dunque più tanta meraviglia se alle nozze di un principe arabo si versavano sul capo alla sposa mille perle d'una grossezza straordinaria, se tutti gli attrezzi e le armi dell'esercito di un califo erano splendenti d'oro e di gemme, se in uno dei loro palazzi si vedevano trentottomila pezzi di tapezzerie, dei quali dodicimila di seta ricamati in oro, se per fasto si mantenevano cento leoni, se si vedevano alberi d'oro e d'argento coi rami ondeggianti sui quali posavano augelli d'ogni spezie, lavori fatti con sorprendente

(1) Pons Viage de España T. XVI. Su valor es inestimable por ser todas de turquesa finisima, y ansi han puesto admiracion a' muchos artifices extrangeros, que affirman no hallarse en Roma ni en otra parte columnas que se puedan comparar con estas en ser tan preciosas.

artificio e se le sale di ricevimento degli ambasciatori erano incrostate d'oro e di perle. La biblioteca degli Ommiadi in Ispagna era ricca di seicento mila volumi, fra i quali quarantaquattro formavano il solo catalogo. Cordova, Malaga, Almeria e Murcia produssero allora più di 100. autori, e nel regno di Andalusia eranvi 70. publiche librerie. Oratori, poeti, storici, astronomi e matematici tramandarono fino a'giorni nostri le loro memorie, e i fasti sterminati di quella nazione è pur vero che sono contemporanei al periodo più oscuro e più umiliante degli annali d'Europa, come lo riconosce quel sommo ingegno che ha spogliato le memorie degli storici contemporanei Albufeda e Cardone onde darci il quadro della decadenza dell'impero romano, quadro per cui si conferma il grande sistema invariabile di distruzione e di riproduzione.

Cavalli antichi che si posero sull' ingresso della basilica.

Venendo ora a dire alcuna cosa intorno ad uno degli ornamenti principali della facciata di s. Marco, vale a dire quei quattro cavalli che dopo la presa di Costantinopoli Marino Zeno primo podestà mandò alla signoria, restano molte dubbiezze intorno il tempo in cui vennero fusi, e quantunque mio scopo non sia precisamente il dileguarle, null'ostante non voglio celare la mia opinione che parmi poter dedurre con qualche fondamento. Vuolsi da molti scrittori che questi quattro cavalli sieno stati fatti per voto del popolo romano (voto spontaneo quanto esser lo poteva quello di un popolo governato da un monarca come Nerone) in occasione di una vittoria riportata sui parti, e pretendesi che fossero attaccati alla quadriga del sole. Io credo che questa opinione possa essere invalsa per tradizione egualmente che per congbiettura, e confondendosi l'un motivo coll'altro siasi ricevuta come la più comune. Si riporta nell'opera del Bellorio: *Veteres arcus Augustorum*, intagliata con tanta maestria da P. Sante Bartoli, una medaglia nell'ultima pagina al numero sei, ove si veggono sovrapposti quattro cavalli ad un arco di trionfo atteggiati nella precisa maniera di quelli che furono trasportati a Venezia. Altra simile medaglia riporta come da lui posseduta il Zanetti in fronte all'illustrazione dei cavalli nella sua opera delle antiche statue greche e romane nell'antisala della biblioteca di s. Marco.

Presenta la prima quest'iscrizione intorno alla testa dell'imperatore: *Nero. Claudius. Caes. Aug. Germ. P. M. Tr. P. Imp. P. P.*, e nell'esergo l'arco di Nerone posto per una vittoria riportata da Corbolone sui parti. La seconda intorno al capo di Nerone ha scritto: *Nero Claudius Caesar Aug. Ger. P. M. Tr. P. Imp. P. P.*, e nell'esergo si vede un arco che ha molta somiglianza al precedente, ma che per qualche varietà nei dettagli può credersi alterato dall'arbitrio dell'incisore. Cosa assai riprovevole in fatto di storici monumenti, ove non v'ha mai scrupolo che basti per la fedeltà di rappresentare le cose in modo che possano confrontarsi con sicurezza.

Esaminando poi i cavalli ognuno ha facilmente potuto verificare che essendo i getti riesciti imperfetti convenne all'artefice tassellarli con ristauri molto evidenti, il che gioverebbe molto a confermare il supposto finora, giacchè pare che al tempo di Nerone l'arte del fondere abbisognasse in Roma di singolare protezione e di mezzi, avendo egli fatto venire dall'Alvernia quel famoso Zenodoro acciò fondesse la sua statua colossale in bronzo per la casa aurea; non è meraviglia dunque se non erano perfetti gli altri getti che si facevano in quel tempo per opera d'artisti inferiori nell'arte della fonderìa. L'essere poi questi cavalli di tutto rame e coperti d'oro sembra certamente più proprio di quell'età e di quel fasto che di qualunque altro tempo: e particolarmente dovendosi erigere un monumento ad un imperatore talmente magnifico che aveva nel suo palazzo appartamenti su perni mobili che si volgevano a diversi punti del sole, irrorati da fontane d'acque odorate, nè poteva ciò degnamente farsi abbastanza che con statue le quali sembrassero d'oro. Se poi si esaminano le forme e le usanze vi si riscontrano appunto quelle che in allora furono espresse in altri monumenti, il che dalle medaglie può chiarirsi, e specialmente dalla particolarità non ommessa allora dei crini tagliati. In fine Svetonio e Plinio ci assicurano della propensione di Nerone pei bronzi, non sapendo egli rinunciare al piacere che gli dava l'avere sempre seco il bronzo d'un'amazzone di cui molto si dilettava. Egli è certo che ove le tradizioni non danno argomenti invincibili è d'uopo tenersi alle congetture, e perciò ho esposte tutte quelle che possono appoggiare una tale opinione. I cavalli erano nell'ippodromo, forse posti colà fin da quel tempo che venne trasferita in Oriente la sede imperiale, e questi medesimi poi, sempre frutto della vittoria, furono mossi più d'una volta per l'ingrandimento delle nazioni, segnando nel partire da Venezia l'epoca memorabile del fine di tanto gloriosa republica, siccome nel 300. pare che segnassero la decadenza dell'impero romano, e siccome nel 1203. accompagnata avevano la caduta dell'impero d'Oriente.

Opinioni del Temanza intorno questo edifizio.

Ma tornando a parlare della basilica, ciò che scrive Temanza nella sua preziosa operetta sull'antica pianta di Venezia è quanto di più sensato io abbia letto intorno a questo argomento: *Le arti alla marina*, egli dice, *appartenenti pel continuo esercizio della coraggiosa e felice navigazione dei nazionali, in ciascun dì miglioravano: non così però quelle alle belle arti appartenenti, le quali anzi a poco a poco qui decadevano di pari passo alla decadenza di esse nella città di Costantinopoli già da lungo tempo divenuta modello della coltura de' Veneziani. Chiunque ha buon criterio nel fatto delle arti può facilmonte ravvisare nella cappella ducale di s. Marco la gradazione e la storia del loro decadimento e del risorgimento loro. La prima forma di questo magnifico tempio è cosa di merito, e benchè la maggior parte dei preziosi marmi che la compongono sia uno spoglio di al-*

tri templi dell' oriente, ciò non ostante è riescita di molto pregio. Ma ella fu opera di tre o quattro secoli, che furono quelli della decadenza; e ciascun secolo coll' entusiasmo della moda, figliuola il più delle volte dell' ignoranza, vi ha impresso l' impronto del suo genio. Quindi la cappella ducale di s. Marco è una greca in Italia, che adottando le varie mode di lei, si è sfigurata con pregiudizio della sua bellezza natìa. La facciata di fronte è per così dire un grottesco, ma un grottesco magnifico. C' è di tutto. C' entra il gottico ancora ec. Io ho voluto qui per esteso riferir questo passo del Temanza, il quale comprova esso pure come nel declinar qui le arti, di pari passo declinavano a Costantinopoli, dimodochè non potevasi col mezzo di quegli artisti in alcun modo fra noi far risorgere, e riconosce egli stesso la singolar bizzarrìa di stile che si unisce alle molte solide bellezze della basilica con un misto del tutto originale e non proprio degli altri edifizj d' Italia.

Dimensione e ornamenti della basilica.

Lungo sarebbe il voler descrivere le tante e preziose sculture e mosaici che adornano esteriormente e internamente questa basilica, le cui dimensioni non sono tanto imponenti quanto la sua magnificenza, non contando dalla porta maggiore all'altare del sagramento che piedi veneti 220, la larghezza della croce piedi 180., l' altezza della facciata senza gl' ornamenti piedi 65, la larghezza 152, e la circonferenza 950. Crebbe indi talmente per i suoi abbellimenti che divenne un emporio di rare e belle produzioni dell'arte. Le statue, i bassi rilievi e gli ornamenti della facciata sono in molta parte contemporanei alla progressiva costruzione della medesima, ma vi si veggono misti agli eroi della religione anche quelli del gentilesimo in alcuni quadrati di pietra lavorati in più antico basso rilievo, che rappresentano le forze di Ercole ed altre figure mitologiche o allegoriche; e singolarissimo sul fianco della basilica verso l' orologio è il basso rilievo di Cerere coi pini accesi nelle mani sul carro tirato dai draghi od ippogrifi volanti, espresso in una forma del tutto originale, essendo schiacciata la composizione con una simmetrìa particolare che non so se renda più un' idea delle produzioni degli antichi popoli dell' Italia, o delle sculture persiane. Non v' ha dubbio che questi lavori indistintamente furono inseriti nella facciata e nei fianchi, quantunque a nulla riferissero di relativo a quei tempi, e niente si combinassero col resto delle decorazioni, per quanto vogliasi dedurre da alcuni illustratori di questa basilica che v' interpretano l' emblema della forza della repubblica o altre simili allegorìe; ma sculture di quella forma sono disgiunte affatto dal resto delle opere, e unicamente poste per interrompere il nudo muro della facciata, acciò splendesse l' arte dovunque è la magnificenza, ivi collocate piuttosto per pompa che per allegorìa. Era santo costume in quell' età il raccogliere ogni cosa per arte preziosa, e disporla affinchè non perisse ove il decoro dei nuovi

monumenti poteva garantirne la conservazione; e dello stesso modo veggiamo fatto sovra la porta prima entrando a sinistra nel tempio, ove alcune sculture sono distribuite sull' architrave le quali avevano appartenuto ad altri edifizj e ricordano lo stile delle quattro colonne interne del presbitero, il che non vedesi sull' ingresso alla destra decorato in tutt' altra forma. Anche l' interno del tempio in più luoghi presta argomento a fare la stessa osservazione.

Facile è il dare ad ogni cosa un' interpretazione, soprattutto qualora si voglia sostituire l' ingegno alle memorie che mancano, e se agevole è stato il far dire a tanti autori col mezzo di eruditi e ingegnosi commenti ciò che non hanno sognato giammai, molto più agevole riescirà il trovare in quelle sculture la ragione di un emblema di forza che sempre conviene ai governi degli stati generosi e potenti. Certo egli è che particolarmente questi marmi meritano osservazione per essere eseguiti con un rilievo assai basso e con una maestrìa assai singolare.

Molte pregevoli opere di scultura antica orientale veggonsi nell' interno della chiesa, ma il nostro rispetto verso i restitutori delle arti italiane ci richiamerà a suo luogo sulle statue dei dodici apostoli che stanno collocate sulla cornice sostenuta dalle colonne, le quali separano il presbitero e l'altare dalla navata di mezzo. Queste nel 1394. furono fatte da Giacobello e Pietro Paolo scultori veneziani, che che ne dicano colle loro favole tanti scrittori, come vedremo. Si raccoglie da qualche memoria essere stato in Venezia Andrea Pisano, e aver lavorato per l'arsenale e per la facciata di s. Marco; ma queste tradizioni lasciano desiderio di vederle accompagnate da autorevoli documenti. Vero è però che veggonsi lavori nel secondo giro dell' arco della porta maggiore che si avvicinano allo stile pisano, e molti veneziani allora erano stati allevati in quella scuola, come il Lanfrano, Pietro Paolo e Giacobello allievi tutti di Agostino e d' Agnolo sanesi. Bonafuto e Arduino sappiamo egualmente che scolpivano in Venezia e fuori ed erano veneziani, ma dagli archivj non è stato possibile di ritrarre quelle preziose notizie che v'era pur luogo a sperare. Le statue però poste in alto sulla facciata meritano assai d' essere osservate, e soprattutto d'un merito straordinario sono gl'intagli del XIV. secolo scolpiti nei capitelli dell'adiacente palazzo ducale, che faranno la meraviglia degli artisti di tutte le età, e dei quali a suo luogo faremo parola. Giunti per l'arte poi i tempi migliori, un Sansovino scultore fuse per decoro di questo augustissimo tempio moltissime statue che attestano il merito di quest' autore, ma sorpassò poi sè stesso e i contemporanei nella porta della sagrestia che passa forse pel capo d' opera di quest' arte nella città di Venezia. Essa è coperta di preziosi bassi rilievi, ove si veggono i tre ritratti di Sansovino, di Tiziano e di Pietro Aretino più sporgenti d' ogni altra figura. Costò questo lavoro circa 20. anni di fatica all' autore, e ne ritrasse anche un prezzo

corrispondente; si tenne così in pregio fino d'allora ch' è forse il solo in cui si sculse l'epigrafe del procuratore di s. Marco sotto del quale venne compiuto; e lapide ben meriterebbe d'infamia chi desse mano per torlo dal luogo per cui fu costrutto e ponesse in non cale come cosa di niun pregio il monumento più ricco di quest'arte ch'esistesse in Venezia. I cartoni di Tiziano, di Tintoretto, di Pordenone, del Palma e di cento altri artisti più celebri della scuola veneta offrirono il tema a una quantità di esecutori in mosaico, onde convertire questo tempio in una gallerìa sontuosa, e la descrizione di tutte queste parti, non quale sarebbe però desiderabile per illustrare sì portentoso edifizio, può vedersi in diverse opere publicate che qui non è mio assunto di ripetere, egualmente che dei monumenti e sculture in marmo e in bronzo e delle iscrizioni che tramandano molti patrj fasti alla posterità.

Magnificenza delle fabbriche adiacenti.

Arricchitosi il tempio, maggiormente rifulse la protezione delle arti, e si spiegò la magnificenza delle decorazioni in tutto ciò che stagli d'intorno, e l'una produzione sussidiando con mirabil accordo lo splendore dell'altra ne venne quell'insieme che non ha mai avuto pari in Europa per le tante bellezze varie e importanti raccolte in vicinanza l'una dell'altra senza che oppongano contrasto o dispiacevol effetto tra loro, anzi servendo ad una vicendevole armonìa del tutto nella più onorevole maniera che si conosca. La loggia che cinger doveva, ed ora fa fronte soltanto da un lato alla magnifica torre; il palazzo grandioso che sta sull'angolo signoreggiando quasi la terra ed il mare; le procuratie vecchie che figurano per la semplicità armonica dei tempi in cui furono costrutte; le nuove che attestano la forza del genio de' loro costruttori nell' età migliore; la librerìa che indica fin dove l'arte possa giungere per la ricchezza, l'eleganza e la nobilità de' suoi ornamenti (edifizio a cui Palladio rese il primo tributo e il più grande che a moderna costruzione rendere si potesse); la zecca che l'aureo gusto e la solidità propria al suo scopo presenta con tanta vaghezza; e insino le carceri che fanno scordare per la loro forma esteriore il tristo ma necessario uffizio a cui le destinano i tutori della publica sicurezza, non senza finissimo accorgimento erette in quel modo, onde in vicinanza della sovranità meno si rimembrasse il delitto e il castigo: tutti questi monumenti contribuirono a porre la veneta signoria in un aspetto imponente, e convinsero come all'esterna sua forza fosse pari l'interna sua prosperità e lo stato felice delle sue arti.

CAPITOLO TERZO

FABBRICHE DI PISA

(Vedi Tav. II.)

Nulla è più atto a provare come lo splendore dei monumenti abbia origine dallo splendore delle azioni quanto l' erezione del duomo di Pisa nel XI. secolo; edifizio che può dirsi avere mantenuta una face vivamente accesa in Italia per il risorgimento delle arti e del gusto che dovunque giaceva altrove in istato di languore e di decadenza.

Epoca della fondazione del Duomo di Pisa.

Chiari i pisani per molte onorevoli imprese nell' isola di Lipari e sulle coste d' Africa, e dopo d' avere repressa la baldanza dei barbari in Sicilia alleati di Guiscardo duca di Puglia e del suo fratello Ruggiero, finalmente nel 1063. si cimentarono contro la forte città di Palermo, spezzarono animosamente la catena del porto e s' impadronirono di sei grandi navi cariche di merci preziose che riportarono trionfando in patria, come dagli annali di questa città e dagli scrittori delle cose d' Italia si riferisce.

Fu unanime deliberazione de' cittadini di convertire il prodotto d' una preda sì ricca nell'erezione di un tempio che essendo oggetto dell'ammirazione di tutti, fosse anche una devota testimonianza nel tempo stesso che il favore per la riportata vittoria si riconosceva dal cielo. Una causa tanto onorevole non poteva condurre che ad onorevoli risultati, sia che i pisani avessero tra loro insigni esecutori nelle arti, i quali potessero corrispondere al publico voto, sia che per difetto di questi dovessero farli venire d' altronde, poichè una nazione florida, ricca, vittoriosa, potente, guidata da una volontà concorde trova immediati i mezzi di cui valersi, ovunque siano, ancorchè a lei non appartenenti ed estranei.

Bisogna credere che il Vasari non avesse lette tutte le iscrizioni che conservano solo a buon diritto il carattere di verità circa il tempo dell' edificazione di questa basilica, poichè nel suo proemio alle vite la asserisce eretta del 1016. fidandosi della seguente lapide che espone un' altra vittoria pisana in

quell' anno riportata in Sicilia, nel qual errore convennero Baldinucci e Piacenza con tutti coloro che copiarono lo scrittore Aretino:

MILIA SEXDECIES SICLŪ PROSTRATA POTENTER
DŪ SUPERARE VOLUNT EXSUPERATA CADUNT.
NAMQUE TUUM SICULA CUPIENS GENS PERDERE NOMEN
TE PETIIT FINES DEPOPULATA TUOS.
UNDE DOLENS NIMIU MODICŪ DIFFERRE NEQUISTI
IN PROPRIOS FINES QUIN SEQ' RERIS EOS.
HOS IBI (1) CONSPICIENS CUNCTOS MESSANA PERIRE
CUM GEMITU QUAMVIS HEC TUA FACTA REFERT.
ANNO DOMINICE INCARNATIONIS M.XVI.

Ma l'anno veramente che determina l' edificazione della basilica è quello che risulta da quest'altra iscrizione, che pare ignorata dal Vasari e che viene riconosciuta e riportata da più diligenti scrittori:

ANNO QUO XPS DE VIRGINE NATUS AB ILLO
TRANSIERANT MILLE DECIES SEX TRESQ. SUBINDE
PISANI CIVES CELEBRI VIRTUTE POTENTES
ISTIUS ECCLES̄ PRIMORDIA DANT̄ INISSE
ANNO QUO SICULAS EST STOLUS FACTUS AD ORAS
Q̄D SIMUL ARMATI MULTA CUM CLASSE PROFECTI
OM̄S MAJORES MEDII PARITERQUE MINORES
INTENDERE VIAM PRIMĀ SUB SORTE PANORMĀ
INTRANTES RUPTA PORTŪ PUGNANDO CATENA
SEX CAPIUNT MAGNAS NAVES OPIBUSQ. REPLETAS
UNĀ VENDENTES RELIQUAS PRIUS IGNE CREMANTES
QUO PRETIO MUROS CONSTAT HOS ESSE LEVATOS
POST HINC DIGRESSI PARŪ TERRAQ. POTITI
QUA FLUWII CURSŪ MARE SENTIT SOLIS AD ORTUM
MOX EQUITŪ TB̄A PEDITŪ COMITANTE CATERVA
ARMIS ACCINGUNT SESE CLASSEMQ̄ RELINQUUNT
INVADUNT HOSTES CONTRA SINE MORE FURENTES
SED PRIOR INCURSUS MUTANS DISCRIMINA CASUS
ISTOS VICTORES ILLOS DEDIT ESSE FUGACES
QUOS CIVES ISTI FERIENTES VULNERE TRISTI
PLURIMA P̄ PORTIS STRAVERUNT MILIA MORTI
CONVERSIQ. CITO TENTORIA LITORE FIGUNT
IGNIB. ET FERRO VASTANTES OM̄IA CIRCŪ
VICTORES VICTIS SIC FACTA CEDE RELICTIS
INCOLUMES MULTO PISĀ REDIERE TRIUMPHO.

Discussioni moderne intorno l'epoca di questa fondazione.

Dopo che molti dotti e valenti scrittori sono stati lungamente d' avviso nel riconoscere la data dell' edificazione di questo tempio dalla surriferita iscrizione è insorta tra varj letterati toscani una fortissima differenza di opinioni su questo argomento. Ma siccome questa disparità non è il punto primario od unico delle loro controversie, e siccome io sono d'avviso che nes-

(1) Il Martini scrive TIBI.

suno creda portarsi attentato alla gloria di Pisa coll' assegnare un anno piuttosto che un altro a questa sua onorevole impresa, così lasciando da parte le loro discrepanze, io riterrò quell' opinione che riesce più facile, più propria e la meno abbisognevole del sussidio de' glossatori. Molti opuscoli si sono publicati e caldamente si è discusso, ma può la cosa ridursi per quanto sembrami a moltissima evidenza.

Trovansi molte iscrizioni sulla facciata e primieramente nel sepolcro di Buschetto quelle relative al suo ingegno di cui parleremo. Dopo di esse segue una gran lapide di marmo, ove stanno scolpite quattro iscrizioni, e in un angolo di questa sta inserita una pietra più piccola con una quinta. In primo luogo avvi quella che esprime le lodi di Pisa e porta la data MVI. Giova qui riferirla per esteso, poichè trovasi in questa appunto l' oggetto delle controverse opinioni.

EX MERITO LAUDARE TUO TE PISA LABORANS
NITIT̄ E PROPRIA DEMERE LAUDE TUA.
AD LAUDES URBS CLARA TUAS LAUS SUFFICIT ILLA
QUOD TE PRO MERITO DICERE NEMO VALET.
NON RERUM DUBIUS SUCCESSUS NAQ̄' SEDS
SE TIBI PR̄CUNCTIS FECIT HABERE LOCIS.
QUARE TANTA MICAS Q̄D TE Q. DICERE TEMPTAT
MATĪA PRĒSS DEFICIET SUBITO.
UT TACEĀ RELIQUA Q̄S DIGNUM DICERET ILLA
TPRE PRETERITO QUE TIBI CONTIGERINT̄.
ANNO DNICĒ INCARNATIONIS M. VI.

Relativa è la seconda a vittorie riportate da' pisani contro dei saraceni, ed è appunto quella da noi sopra citata che comincia *Milia sex decies*, e porta come abbiamo veduto la data del MXVI. La terza riguarda la Sardegna liberata per valor de' pisani dalle barbare incursioni colla data del MXXXIIII. La quarta è relativa a una guerra dai pisani riportata nell'Affrica conquistando la città di Bona, avvenimento che successe nel 1035. Indica la quinta iscrizione, inserta nell'angolo della lapide, come il tempio allorchè fu costrutto era fuori del recinto della città al tempo di Vidone pavese vescovo di Pisa che fu su quella sede dal 1061. al 1072. secondo l'Ughelli, e secondo un decreto riportato nelle controversie dai letterati indicati, il quale dai vescovi di lui successori Gherardo e Pietro è confermato, e porta la data del MLXXII.

QUĀ BENE QUĀ PULCHRE PROCUL HAUD Ē EDES AB URBE
QUE CSTR̄UCTA FUIT CIVIB' ECCE SUIS.
TR̄PRE WIDONIS PAPIENSIS P̄SULIS HUJUS'
QUI REGI FAMENŌTETIPSPAPE.

Una sesta iscrizione sotto la citata lapide scolpita in marmo pario non è che un epitafio della regina di Majorica condotta in Pisa prigioniera col

figlio, dopo la conquista delle Baleari, e in sostanza essa pure relativa a fasti pisani, ma questo fatto accaduto nel XII. secolo è sempre estraneo alle presenti osservazioni.

Da tutte le qui ordinatamente esposte iscrizioni si vede patentemente che i pisani forti e bellicosi posero un elenco di loro gesta a perpetua memoria sulla facciata del loro tempio contrassegnando le loro azioni gloriose colla data dei singoli avvenimenti.

Nella prima iscrizione, siccome nelle successive, la data è in fine, e tanto nel 1006. come negli anni indicati dalle altre memorie veggonsi accaduti avvenimenti rimarcabili colà appunto registrati come nel deposito il più augusto e il più sacro.

Che poi da quelle iscrizioni possa dedursi la data in cui fu posta mano all'edifizio, e che singolarmente a questo avvenimento debba riferirsi la prima, io non saprei chiaramente spiegarlo in alcuna maniera. Unicamente l'iscrizione relativa a Vidone vescovo di Pisa indirettamente può servire a qualche ragionamento su questo fatto, ma quando non vi fossero altre iscrizioni, veramente mi sembra che si rimarrebbe all'oscuro su questa data. I pisani però che onorarono tanto la memoria del principale artefice del loro tempio non potevano avere trascurato di porre in chiaro quest'epoca, siccome si vede dall'altra iscrizione già riportata la quale comincia *Anno quo Christus* ec., ed è posta in diverso luogo tra la prima e la seconda porta in tavola di marmo di facile e distinta lezione. In tutte le iscrizioni che furono scolpite sulla gran lapide riscontrasi la data espressa con cifre romane alla fine di ciascheduna, a differenza di questa che la presenta tutta in parole alla distesa, le quali compongono il primo distico.

Le glorie di Pisa interessavano l'amor patrio di tutti, e perciò un elenco di esse si pose a parte nel luogo creduto più degno; ma la gloria di questa edificazione impegnò più particolarmente gli edificatori e gli operaj, e fu messa un' apposita lapide colla data insertavi espressamente nei versi, acciò che per decorrer di tempo, per corrosione del marmo o per distanza in cui fosse veduta non venisse a restar dubbio su di un'epoca che relativa a quel edifizio diventar doveva principalissimo oggetto per l'erudita e curiosa posterità. Che di un'anno o di qualche decina potessero rimanere incerti i posteri su d'alcuno dei fatti narrati nelle precedenti iscrizioni poco forse importare poteva, giacchè per questo non si attenuava la gloria della nazione: ma troppo dovea star a cuore a chi pose la prima pietra di segnare una tal epoca indelebilmente e in tal modo che per volgerla in dubbio, non una cifra, ma diverse parole dovessero restare corrose. Quanto agli altri fatti esposti nelle iscrizioni raccolte sulla gran lapide, trattavasi di gloria unicamente patria, e in questa

indicante la data della fabbrica, trattavasi oltre alla gloria patria anche della propria e personale di chi la pose.

Egli è parimente chiaro che per dedurre dalla prima iscrizione del MVI. la data dell' edifizio è d' uopo di comento, siccome è d' uopo di glossa ingegnosa, o per meglio dire bisogna metter l' ingegno a difficil tortura per escludere da quest' ultima il riconoscimento della data dell' edifizio. Non parlerò sul *Matia press* della prima che si è voluto spiegare per *Materia presens*, giacchè egli è troppo evidente che non può ivi leggersi che *Materia pressus* e pel senso e pella prosodìa. Chiunque voglia versare sulle lodi di Pisa *oppresso dall' ampia materia* rimarrà confuso per la gran mole de' suoi meriti; e il non essere in quell' iscrizione chiaramente indicato un fatto precipuo a cui alludere singolarmente, non porta altrimenti alla conseguenza, che quell' anno esser debba ivi segnato per contrassegnare la fabbrica dell'edificio. Non sarebbe egli più propriamente credibile, che quella data fosse posta quando si cominciarono a raccogliere su di essa pietra i fasti militari, e che altrove conservatasi sino alla fabbricazione del tempio, fosse poi come in luogo più proprio ivi traslocata?

Quanto all' escludere poi dalla principal iscrizione la data dell' edifizio col pretendere, che il primo distico invece si riferisca alla data dell' iscrizione, io lascio ad ogni lettore ed interprete imparziale e indifferente la cura di giudicarlo.

ANNO QUO XPS DE VIRGINE NATUS AB ILLO
TRANSIERANT MILLE DECIES SEX TRESQ. SUBINDE
PISANI CIVES CELEBRI VIRTUTE POTENTES
ISTIVS ECCLES PRIMORDIA DANT INISSE
ANNO QUO SICULAS EST STOLUS FACTUS AD ORAS

Il Sig. D. Tempesti, chiaro per dottrina e caldo di patrio amore, così tradusse per sostenere la sua data del MVI.

Da quell' anno nel quale Cristo nacque dalla Vergine erano scorsi mille sessanta, e poi tre anni. Glossa: *quando fu posta quest' iscrizione*. Punto, e da capo.

I cittadini pisani potenti per il celebre loro valore hanno il vanto di aver intrapresa la fabbrica di questa chiesa nell' anno, nel quale fu fatta la spedizione navale ai lidi siciliani. Glossa: *nell'anno* 1006. *stile pisano*, 1005. *comune*.

Il Sig. professore Ciampi versato nello studio delle antichità, come ognun sa per le sue opere publicate, così tradusse:

Erano scorsi mille e sessantatre anni da quell' anno in cui nacque Xto dalla Vergine e i pisani si dice che gettassero i fondamenti di questa chiesa, *in quest' anno appunto in cui* ec. A me sembra non poter essere in ciò

incertezza di sorta alcuna, e che non sia bisogno di glossa ove il tutto è chiaro, e tanto più che il voler sottintendere l'anno 1006. ove non è punto espresso e ove la lapide trovasi disgiunta e lontana dall' altra, in cui sono unicamente registrati i fasti militari, eccede anche da ogni modo di congetture; e non darebbe autorità bastevole per quest'induzione neppure il supporre che una tale iscrizione fosse posta nella lapide stessa, ove stanno tutte le altre; ma pure almeno vi sarebbe il leggiero appoggio di riferirsi alla prima. Quest' iscrizione è disgiunta, questa riguarda la fabbrica del tempio a cui servirono di causale le vittorie e le spoglie riportate in quell' anno; nè per questo Pisa è men grande, nè perciò mal mi vorranno i pisani, se per onore del vero io sostengo questa regolare e chiara opinione.

Se questo edifizio si possa credere opera veramente italiana.

Ma terminando una tal digressione, alla quale mi hanno chiamato le altrui discussioni, sebbene pel nostro oggetto non sia di grandissima rilevanza, egli è pur sempre vero che alla metà dell' XI. secolo erigevano i pisani un monumento che resta ancora a memoria del loro intraprendimento e della loro abilità; e meno difficile che non si crede riesce il decidere se allora i pisani fossero bastantemente avanzati nelle arti per imaginare ed eseguire una simile opera, o se pur veramente, secondo le debolissime congetture di alcuni storici invidiosi della gloria di Pisa, o indolenti nel fare alcune difficili ricerche, si debba ascrivere questa impresa al merito de' greci artefici, dai quali vuolsi che l'Italia fosse allora innondata. Ma quantunque sia molto probabile che pur qualche greco maestro fosse allora fra noi per quel contatto immediato che v' era coll' impero d' oriente, null' ostante nessun documento, nessuna valida prova ci autorizza ad escludere i talenti italiani dal primeggiare nelle arti del genio in un' epoca in cui veramente assai poco v' era da sperare dai buoni insegnamenti della Grecia sfigurata e vicina a veder spegnersi nel suo seno medesimo colla sua caduta la face languente delle arti.

La florida situazione in cui si trovava allora la republica pisana, gl' ingegnosi costruttori delle sue numerose navi e delle valide sue armi assicurano con ben chiara evidenza, che v' erano ingegni profondi per quelle scienze e quegli artificj che servono del pari all' arte di edificare che a quella di debellare. Non erano orde di barbari che movessero, impetuose come torrenti, a far irruzione in paese nemico, erano militari pieni di valore e d'ingegno che prima della possa nemica sfidavano l' inclemenza degli elementi, conoscevano le leggi della statica, i bisogni della nautica e della costruzione, e per conseguenza famigliari con le arti d' Archimede, lo erano ancora colle opere ingegnose di Dedalo.

Presa la cosa così generalmente senza discendere ad alcuna particolare indagine e congettura, facilmente si scorge a prima vista, come non mancava punto a'pisani il modo di eseguire anche le fabbriche delle quali ci accinghiamo

a parlare, egualmente che non è in alcun modo impossibile che vi avesser mano anche artefici e muratori greci.

Strane lezioni dell'iscrizione di Buschetto.

Tanta attività di commercio nell'Egitto e nell'Asia trasportava continuamente i pisani in quelle contrade, che volendosi con celerità soddisfare al publico voto, di là possono aver condotti molti artefici unicamente per questa nobilissima causa, ma ciò non dee credersi fatto per la supposta loro imperizia. Discendendo poi ad esaminare le lapidi esistenti, riguardate come il monumento più veridico col quale comprovare la patria dell'autore della basilica, noi abbiamo in esse due nomi parimenti consecrati dalla riconoscenza, i quali non sembrano punto greci, e non vengono come tali in alcuna maniera comprovati per quanto voglia ritorcersi il senso delle espressioni al solo fine d'involare all' Italia una parte delle sue glorie. Il sepolcro di Buschetto (posto con tante onorevoli iscrizioni in fronte di questa basilica nello spazio della prima arcata sulla sinistra di chi osserva) è quello che ha dato argomento agli eruditi d'una ben istrana interpretazione del primo distico che sta sulla più grande iscrizione scolpita nel frontespizio del mausoleo:

BUSKET. JACE . . . HIC . . . . INGENIORŪ
DULICHIO . . . PREVALUISSE DUCI.

Io non arriverò mai a comprendere come quel *Dulichio* non debbasi riferire al *Duci* e non veggo in modo alcuno come possasi riferire al *Busket*. Si tratta in questa iscrizione di paragonare l' ingegno del costruttore con una similitudine ad uomo di sottilissimo acume, e il paragone và a meraviglia, (singolarmente nell' XI. secolo) poichè in fatto l' ingegno d' Ulisse da Omero in poi è sempre passato in proverbio, e tutta quest' iscrizione si estende in comparazione dell' ingegno dell' uno con quello dell' altro:

MENIB' JLIACIS CAUTUS DEDIT ILLE RUINĀ
HUJUS AB ARTE VIRI MENIA MIRA VIDES.
CALLIDITATE SUA NOCUIT DUX INGENIOS
UTILIS ISTE FUIT CALLIDITATE SUA.

Qui non è quistione di patria, e mi pare che s' intenda chiaramente senz'anche bisogno di dare il supplemento del cav. Flamminio dal Borgo, che fu il primo a leggere la semi-corrosa parola *fertur* nel primo distico mancante così supplito:

BUSKETUS JACET HIC QUI MOTIBUS INGENIORUM
DULICHIO FERTUR PREVALUISSE DUCI.

Quand'anche non si fosse letta la parola *fertur* basta il solo *prevaluisse* per escludere le strane lezioni che tendono a involar questo artista all' Italia, e per confermare le nostre opinioni.

Procede l'iscrizione con una seconda comparazione a Dedalo, che aveva tanta fama di architetto quanta averne poteva Ulisse d'ingegno.

NIGRA DOM' LABERINTUS ERAT TUA DEDALE LAUS Ē
AT SUA BUSKETŪ SPLENDIDA TEMPLA PROBANT.
N̄ HABET EX̄PLUM NIVEO DE MARMORE TEMPLŪ
QUOD FIT BUSKETI PRORSUS AB INGENIO.
RES SIBI COMMISSAS TEMPLI CŪ LEDERET HOSTIS
PROVIDUS ARTE SUI FORTIOR HOSTE FUIT.
MOLIS ET IMMENSE PELAGI QUAS TRAXIT AB IMO
FAMA COLUMNARUM TOLLIT AD ASTRA VIRUM.
EXPLENDIS A FINE DECEM DE MENSE DIEBUS
SEPTEMBRIS GAUDENS DESERIT EXILIUM.

Come leggendo quest'iscrizione (solo documento che si abbia del nome dell' artefice) possa dal Martini scrittore della basilica dirsi *supradictae basilicae praeclarus artifex fuit Busketus natione grecus*, *prout patet ex sequentibus inscriptionibus supra ejus tumulum positis*, io non so capirlo, o veramente conviene persuadermi di non intender latino. Vasari egualmente parlando di lui lo chiama *Buschetto greco da Dulichio* quantunque ciò non porta per noi a conseguenza, giacchè le memorie di quel biografo anteriori a' suoi tempi non sono troppo valutabili, e fu troppo avaro in retribuire all'emula di Firenze quei meriti a cui aveva tanto diritto. Non è poi meraviglia se anche il sig. Emeric David buonamente fidato al Vasari, che in luogo dell' iscrizione da me riportata più sopra, recò per tutt' epitafio questi soli quattro versi

QD̄ VIX MILLE BOŪ POSSENT JUGA JUNCTA MOVĒ
ET QUOD VIX POTUIT P̄ MARE FERRE RATIS.
BUSKETI NISU QD̄ ERAT MIRABILE VISU
DENA PUELLARŪ TURBA LEVABAT ONUS.

abbia francamente poi detto nell' opera sua intitolata *Réchérches sur l'art statuaire considerè chez les Anciens et chez les modernes*, che i pisani fecero venir da Dulichio l'architetto Buschetto come l' uomo più abile del suo secolo, *ils firent venir de Dulichium l'architecte Buschetto*. Ecco come si procede nelle inesattezze storiche; l'uno asserisce che Buschetto era greco, l'altro che era di Dulichio, un terzo vi aggiunge che fu fatto venir da Dulichio, e così si defraudano le nazioni delle loro palme, quantunque nelle lapidi il tempo ne rispetti ancor la memoria; oppure basti il riflettere esser Dulichio un isola quasi impercettibile delle Echinadi nel mare Jonio soggetta al regno d'Ulisse per la vicinanza con Itaca, ora attaccata al continente maggiore della Leucadia, ora staccata secondo le alluvioni del mare. Queste isole piccole e miserabili, in nessun modo celebri per avervi o monumenti o stazione alcun uomo di rimarco, neppur nei tempi floridi della Grecia, sicuramente poi nell' XI.

secolo non potevano essere abitate dal primo genio dell'arte edificatoria che potesse di là farsi venire. Tutti i geografi antichi si accordano intorno a ciò e la più parte preteriscono anche di parlarne, ovvero insieme ad Ubbone Emmio *de Graecia veteri* le denominano *perangustae et steriles*. Egli è Ulisse che ha sempre ritenuto il nome di re d'Itaca e di Dulichio, e a lui si riferisce e non a Buschetto ciò che sta nel primo distico sopraccitato; e se anche accidentalmente fosse nato in Dulichio l'architetto chiamato ad erigere questa basilica, si sarebbe detto *greco*, o avrebbe assunta una patria un po' più famosa, giacchè in quel tempo un' isoletta così deserta non dava onore e fama, quanta ne potevano dare tanti altri luoghi della Leucadia, oltre a che l'isola di Dulichio era anche probabilmente inabitata e infelice per l'incerta sua spiaggia. Il nome poi di Buschetto non dà sicuramente alcun indizio di greca derivazione ma puramente italiana, nè alcuna dimostrazione contraria esiste che possa torlo all'Italia dove da molti secoli esiste in più d'un luogo un tal nome di famiglia, come imparzialmente per tributo del vero lo riconosce anche il Tiraboschi. Non è nuovo neppure questo modo di comparare e di chiamare Ulisse col solo nome di Dulichio. Presso un poeta detto *Henricus pauper* che gli eruditi assegnano al XII. secolo leggesi . . . . *Sectare . . . . Dulichium*, *Adrastum, Ciceronem, Nestora, Titum, pectore, consilio, more, loquendo, manu*, e il suo traduttore, scrittore come si crede del 1300, nel libro da' letterati conosciuto sotto il nome d'Arrighetto volgarizzò: seguita. . . . Dulichio nell'animo, Adrasto nel consiglio, Marco Tullio nel parlare ec., onde evidentemente si vede che quel Dulichio è pigliato per Ulisse.

Oltre l'architetto Buschetto vi fu anche Rainaldo.

Che però il Buschetto non fosse il solo italiano capace a dirigere una fabbrica di tanta importanza nell'XI. secolo ne abbiamo altri argomenti validissimi taciuti dal Vasari, e sino dissimulati dal Martini senza far parola degli scrittori forestieri, che non possono essere i più diligenti in rimarcare i fasti delle altre nazioni. Buschetto non era la sola fenice architettonica, poichè fuvvi qualche altro o a lui contemporaneo o di lui successore, che eseguì la facciata, e non greco ma italianissimo, chiamato Rainaldo, il cui nome sta chiaramente scolpito in alto presso la porta colla seguente iscrizione:

HOC OPUS EXIMIUM, TAM MIRUM, TAM PRETIOSUM: RAINALDUS PRUDENS OPERATOR ET IPSE MAGISTER CONSTITUIT MIRE, SOLERTER ET INGENIOSE.

Indifferentissimo riuscendo per noi che si voglia supporre questo Rainaldo come un semplice esecutore del disegno di Buschetto, il che non è in alcun modo chiaro giacchè abbiamo sempre in molte antiche iscrizioni *magister hujus operis* come autore, non v'è troppa ragione che si ponesse un elogio così patente a un materiale esecutore: e quel *mire* e quel *solerter et ingeniose* indicano a dir vero qualche cosa di più che un capo maestro. L'opposizione poi che da alcuno può farsi per essere il nome di Buschetto sulla facciata

parimenti non toglie alcun merito o diritto à Rainaldo, poichè leggesi con troppa chiarezza essere il primo costruttore dell'intero tempio, e può ragionevolmente supporsi che il secondo nel terminarlo abbia eretta la facciata principale. In conclusione conciliando tutte le opinioni più ragionevoli pare chiarissimo doversi attribuire l' edificazione di questa basilica a due italiani, pisani verosimilmente, Buschetto e Rainaldo.

Modo di costruzione di questo Tempio.

Fu costruito il nuovo tempio ove era fino dal secolo IV. l' antichissima chiesa di s. Reparata, già eretta su alcuni ruderi delle terme di Adriano, o secondo altri sulle ruine del palazzo di quell' imperatore che forse servirono in parte a' fondamenti della basilica attuale. Fra il gran numero delle colonne che l'abile architetto pose in opera, se ne scorgono di varie dimensioni, oltrechè di varia natura di marmi, e ciò invece di attestare una diversa provenienza dei materiali, prova che sonosi impiegati avanzi d' altri distinti edifizj che facilmente si saranno potuti rinvenire nell' escavare i fondamenti del nuovo fabbricato, o saranno in vicinanza stati allo scoperto molti preziosi resti dell'antica etrusca e romana magnificenza, e senza bisogno che tutto si ripeta dalle relazioni commerciali per i trasporti da lontani paesi di monumenti, come troppo universalmente su questo proposito si è da molti opinato. Le cronache pisane publicate dall' Ughelli e dal Muratori nulla dicono di simili trasporti, e molta ragione vuol che si creda, che i marmi preziosi che adornano le grandiose fabbriche sacre di Pisa abbiano una più antica derivazione, essendo reliquie della romana grandezza profuse nel luogo medesimo, e impiegate nel modo stesso che in Roma si fece adoprando gli avanzi degli edifizj pagani nella costruzione delle più recenti basiliche, da Costantino fino quasi all' età nostra. Le antiche iscrizioni romane ed auguste, che spiegate e capovolte si veggono a gran caratteri nelle mura esterne di questo duomo, la strana varietà di membri e frammenti architettonici di epoche diverse e remote impiegativi e le colonne, i capitelli ed altri marmi che veggonsi a s. Pietro a Grado poco lungi da Pisa, queste sono evidentissime prove del molto ch' eravi di opportuno e negletto e che venne a tal uopo allora impiegato. Egli è evidente che se non avessero i pisani avuto quantità di materiali già preparati per gli antichi diruti edifizj, non avrebbero mai trasportato da lontani paesi que' materiali che dai vicini lor monti potevano trarre con tanto maggiore facilità, nè si vedrebbero in tanta quantità frammenti evidentemente lavorati, che portano il carattere della romana antichità e per nulla quello della greca od egizia od araba, che dovrebbero attestare, se pure fossero frutto dei loro viaggi e delle loro vittorie. Le ricche navi che trassero da Palermo non erano soltanto cariche di pietre o di macerie, nè da Palermo avrebbero tratte in copia iscrizioni romane e relative all' antica città di Pisa come pur leggonsi a gran caratteri in più d' un

luogo. E lo stesso può dirsi dei preziosi antichi sarcofaghi, che romane e non greche iscrizioni palesano essere lavori d' italiani e non di stranieri scarpelli, quasi tutti del tempo di Roma augusta e appartenenti a' personaggi morti e sepolti nel medesimo luogo. Non intendo dopo tutto ciò di escludere interamente che venissero trasportati come monumenti di trionfo utili alle loro deliberazioni anche materiali lavorati in lontani paesi, ma ha per oggetto il mio dire, che se ciò avvenne non somministrò certamente l' unico mezzo alle più recenti costruzioni.

Bonanno costruttore delle porte di bronzo.

Più per l' azione del fuoco in un terribile incendio che per ingiuria del tempo, danneggiato quest' edifizio si ristaurò sotto il governo dei Medici e fino dal 1500. furono fatti i dodici altari di marmo lunense, dei quali è un po' dubbia tradizione che il Bonarrotti fosse inventore. Ciò ch'è indubitato si è che edificatosi il tempio sotto i più fausti auspicj della gloria e dell' onor nazionale, conservò molti redditi coi quali potè a poco a poco veder nascere una nobile gara fra tutti gli artisti che lo decorarono delle loro produzioni, come fino a questi ultimi giorni si è pur anche veduto. L' anno in cui seguì il detto incendio fu il 1596. e allora rimasero distrutte le porte di bronzo, nella maggior delle quali era il nome di uno scultore e architetto pisano, come si vede dall' antica iscrizione riportata da Paolo Tronci, da cui provasi come l' arte di gettar metalli era antica in Pisa senza bisogno del soccorso d' artisti stranieri:

JANUA PERFICITUR VARIO CONSTRUCTA DECORE
EX UNO VIRGINEUM CHRISTUS DESCENDIT IN ALVUM.
ANNO MCLXXX. EGO BONNANUS PIS. MEA ARTE HANC PORTAM UNO ANNO
PERFECI TEMPORE BENEDICTI OPERARII.

Non tutte però rimasero distrutte le antiche porte, poichè restò quella che ancor si vede nella facciata laterale della crociata di s. Ranieri, e non so con quanta autorità si voglia porre in dubbio che questo parimente non sia un lavoro del Bonanno, il quale può avere posto il suo nome soltanto sulla porta principale senza scolpirlo anche sulle laterali e minori. Alcuni fanno venir questa porta da Gerusalemme, ma senza provarlo con alcun documento ed il Ciampini si riferisce alla tradizione che fosse trasportata dalle isole Baleari. Il carattere però dei 12 compartimenti di sacre storie che vi stanno sopra scolpite in varj bassi rilievi è appunto proprio del tempo a cui si attribuisce la parte maggiore di Bonanno incendiata, nè io veggo qual difficoltà insorger debba per attribuirgli anche l' esistente tutt' ora, e per qual ragione essendovi documenti irrefragabili dell' antichità dell' arte fusoria in Pisa, occorra di rintracciare estranea e peregrina origine dei monumenti che restano, a meno che non fosse invalso anche allora il pregiudizio che le cose acquistano tanto più credito ed importanza, quanto meno sono indigene e quanto

più sono accompagnate da strane e meravigliose circostanze. Almeno il sig. Cochin nel suo secondo volume del *Voyage d' Italie*, stampato a Parigi nel 1769, parlando di Pisa, ove forse non sarà mai stato ovvero avrà cangiati soltanto i cavalli di posta, ha attribuito a Bonanno non questa ma tutte le porte della basilica, ed anche quelle ove lavorarono più di quattro secoli dopo Gio: Bologna, il Francavilla, Pietro Tacca, il Mocchi, il Bandini detto Giovanni dell'Opera, il Serano ec. e scrive: *les portes en sont de bronze à bas relief; mais presque tout mauvais et demi-gotique; elles sont de Bonanne;* e dopo di lui il sig. de la Lande ne' suoi ridicoli spropositi sopra l'Italia, copiandolo letteralmente dice le stesse cose. Or come dunque si fideranno di questi scrittori coloro che hanno la disgrazia di leggerli senza quell' opportuna avvedutezza che serve a porre in diffidenza? E dopo rilevati errori di fatto tanto massicci, quale credito aver potranno le poche verità che da loro vengono riportate?

Interno della basilica.

La parte interna del tempio è ornata da 208 colonne, 24 delle quali d'ordine corintio, che reggono la nave di mezzo, sono dell' altezza di circa 17 braccia, e quelle delle navi minori di 13, osservandosi che l' architetto ebbe d'uopo di sostituire alcuni ripieghi alle diverse dimensioni, come si era già praticato negli edifizj dei bassi tempi e come abbiamo altrove avvertito. Le isole dell' Elba e del Giglio, ove sono ottime cave di granito, servirono evidentemente per trarre fusti di colonne opportune alla fabbrica, giacchè erano quelle isole possedimenti pisani, e a questa circostanza si riferiscono i versi dell' iscrizione citata *Quod vix mille bovum* ec. D' altronde è inverosimile che a tal oggetto non ne avessero tratte, e quantunque non poche ne rinvenissero appartenenti ad antiche demolizioni, sappiamo che quando Ferdinando de' Medici dopo l'incendio del tempio ne ordinò i ristauri, vennero da esse due isole tolti diversi fusti, che tutti non si recarono sopra luogo, ed uno vedesi rimasto presso la spiaggia del mare in quella del Giglio, e alcuni altri nell'isola dell' Elba coll' iscrizione *opera pisana*. Cinque navate per il lungo e tre per il largo dividono la basilica in forma di croce latina, tutte sostenute dalle colonne indicate, e nell' uno e nell' altro braccio la nave di mezzo si eleva con molta maestà dalle inferiori. La nave maggiore è coperta a soffitto d'intagli e le minori a volta, e vi sono praticate logge o gallerie che girano intorno a tutta la chiesa, restando aperto ad arcate il gran muro che divide la nave di mezzo, di maniera che oltre l' ottenersi il grato spettacolo della vista di tutta l' interna chiesa dalla parte superiore, si corregge in qualche modo lo sconcio della nuda altezza del muro maggiore, che dagli archi alla soffitta offrirebbe una dimensione eccessiva ed ingratissima. La maggiore lunghezza del tempio, dalla soglia della porta maggiore alla parete della tribuna, è di braccia fiorentine 165; la larghezza totale delle 5 navate braccia 55 $\frac{1}{2}$ di cui 22 formano la nave di mezzo, la

quale è alta brac. 57; la lunghezza poi della nave transversale è di brac. 123 $\frac{1}{2}$; la larghezza 29 $\frac{1}{2}$ di cui la nave di mezzo è 13 soltanto. Ricchissima di sculture e di pitture è la chiesa in tutta l'interna sua parte, e noi parleremo in appresso delle prime particolarmente che ornano il pulpito odierno. È questo ricomposto con alcune delle sculture di Giovanni Pisano, che sono il rimanente dei bassi rilievi che ornavano l'antico pergamo, stati posti per decorazione del parapetto della galleria sopra la porta maggiore in mezzo alla chiesa, ma in un modo così infelice che si possono dire perduti, giacchè dal basso non si possono discernere e dall' alto non hanno alcun punto di veduta. Niccola e Giovanni Pisani ebbero la ventura di rinvenire nei sarcofaghi escavati dalle fondamenta, o da altri luoghi in occasione della fabbrica del tempio, una preziosa miniera d'insegnamenti, poichè furono tra' primi scultori italiani che meditassero la sublimità di un'arte che in altri tempi era pure salita in Italia a tanto alto grado di perfezione. Singolarmente fu reputato mirabile produzione dell' antica arte il sarcofago ove stâ scolpita la caccia di Meleagro, o come altri vogliono Attalanta invitata alla caccia dal figliuolo d'Ocneo, o più verisimilmente secondo i più moderni illustratori dell'antichità Pisane, Fedra ed Ippolito. Quest'insigne monumento (che vedesi appoggiato al muro esterno del tempio sostenuto da due mensoloni) vuolsi che fosse il segnale agli artisti italiani per raggiungere la gloria degli antichi maestri, che da tanti secoli avevano precedute le tenebrose epoche in cui s' involsero tutti gli studj e le arti. Fu l' arte medesima che insegnò ai nuovi artisti il modo con cui veder la natura, loro infuse ardimento per dare la vita ed il moto alle sino allor troppo fredde imitazioni, e cominciarono a sentire che l'invenzione è diretta dall' elevatezza del pensiere, la composizione dalla scienza e dal gusto dell' arte, l'esecuzione dal sapore o dalla grazia dell' imitazione.

I Monumenti antichi dissotterrati e studiati.

Disseppellitosi questo prezioso monumento con altri molti e trattone quel profitto che seppero maggiormente conoscere i primi artisti, cominciò a venir meno quel ribrezzo che per le antiche opere di scultura avea inspirato e coltivato sino a quel tempo l'intolleranza del cristianesimo coll' atterrare, mutilare, sotterrare, e finalmente col negligere e non più vedere nell' indigenza degli ultimi secoli quanto poteva avere relazione al culto pagano o a qualsivoglia memoria d' antichi fatti e persone; amaro frutto della materiale e non intesa persecuzione contro gl' idolatri. E a tal segno si vinse allora la ritrosia con cui erano stati in addietro riguardati gli antichi avanzi, che la celebre contessa Matilde signora di Toscana e di altri stati d'Italia fece porre nel sarcofago di cui abbiamo fatto parola le ossa della sua madre contessa Beatrice, in quello stesso modo con cui in urne profane e tolte al tempio di Bacco, Costantino avea più anticamente fatto porre le ceneri di

Elena sua madre, e con cui l'urna di Agrippa, non è ancora un secolo, rinchiuse le ossa di Clemente XII.

Ippogrifo posto sul colmo dell'edifizio.

Potrebbe essersi ritrovato in qualche scavo l'ippogrifo di bronzo posto sul culmine del tempio verso levante, quantunque tutti i caratteristici suoi segni dimostrino non essere punto opera d'aureo tempo, ma appartenere fors'anche a quello in cui fu eretta la fabbrica. Sia com'esser si voglia, mille favole su questo si sono fabbricate, non tanto per la sua derivazione, come pel suo significato, e il Martini per voler trovare nel suo *Theatrum Basil. Pisanae* in ogni cosa un' analogìa di religione pretende scoprire in quest'ippogrifo un simbolo dell'Apocalisse. Quanto a me inclino a conghietturare che siasi posto in quel luogo per vaghezza di simmetrìa, per ornamento, come un cuspide su di un obelisco ponevasi anticamente, e come fin da'più antichi nostri solevasi fare negli edifizj, anche secondo Plinio e Vitruvio, ponendo sulle sommità de'templi simulacri etruschi *tuscanico more*. In fine poco importando alla storia dell'arte il verificare l'epoca di questo monumento, qual difficoltà vi sarebbe anche nel credere che fosse posto sul tetto per la ragione medesima che alle pareti fu adattato il sopraccitato sarcofago, traendosi partito da ogni anticaglia che si andava trovando?

La massa di questo tempio è grandiosa e magnifica, il tetto ha una declinazione conveniente ed è tutto ricoperto di piombo, e l'esterno, malgrado la sovrapposizione degli ordini, non disconviene e non presenta allo sguardo alcuna ingrata proporzione. I marmi preziosi vi sono profusi, e vi si contano fra interne ed esterne 450 colonne.

S. GIOVANNI.

Dopo compito il mirabile edifizio della basilica non stettero i pisani inoperosi e nell' agosto 1153 posero mano all'insigne ed elegante fabbrica della chiesa di s. Giovanni eretta per esercitarvi i riti battesimali. Ciò non è indovinato per congetture ma provato dalla seguente iscrizione posta sul primo pilastro a destra entrando: MCLIII. MENSE AUG. FUNDATA FUIT HAEC ECCLESIA; iscrizione replicata egualmente nel pilastro opposto.

E qui confonde e sbaglia il Vasari l'anno in cui fu edificato questo tempio, mentre assegna l'epoca del 1060 alla fabbrica di cui m' accingo a parlare, colla differenza di quasi un secolo dal tempo in cui fu costruita: *Non tacerò già continuando l'andar dei tempi, che l'anno poi mille e sessanta fù in Pisa edificato il tempio tondo di s. Giovanni dirimpetto al duomo e sulla medesima piazza* (1), di modo che sarebbe stato, secondo questa erronea opinione, edificato il battistero di s. Giovanni tre anni prima del duomo, e ciò

(1) Vasari Proemio delle vite.

prova evidentemente come il Vasari non abbia avuto alcuna cura nell'esaminare i visibili documenti da noi riportati. Che se tanto errore si riconosce patentemente ove pure v'era un mezzo facilissimo a chiarirsi del vero, non farà meraviglia se infiniti altri se ne incontrano ove era d'uopo di faticose indagini, e ragionevol sospetto fa dubitare d'ogni altra asserzione di questo storico sì poco circospetto ed esatto nell'epoche più importanti. Non fa bisogno dopo sì chiare iscrizioni di rintracciar più gli annali e le cronache pisane che sono tutte in conferma del sin qui esposto. Tace anche il Vasari il nome dell'architetto di questo tempio, benchè egualmente gli fosse stato agevole il rilevarlo, essendo scolpito su d'una delle facce del medesimo pilastro con questa semplice iscrizione chiarissima: DEOTISALVI MAGISTER HUJUS OPERIS. L'anno in cui lo fondarono i pisani porta con sè medesimo una specie di maggiore celebrità ancora, poichè fu quello in cui cominciarono ad innalzare le mura della città, secondo i disegni e la direzione di Bonanno altro celebre loro architetto.

Compiuta gran parte dell'esterno lavoro di questa chiesa, ne rimase per mancanza di mezzi sospesa la continuazione finchè per merito di que' cittadini cui tanto a cuore stavano i patrj fasti, fu accumulata una summa per tributo volontario colla quale venne portata a compimento. Innalzasi la fabbrica rotonda con una svelta proporzione, e tutti gli ornamenti dei quali è arricchita servono nella loro parte accessoria a formarne l'abbellimento senza troppo spezzare la massa principale dell' edifizio e senza fare alcun spiacevole contrasto col medesimo. Se ignoransi i nomi dei molti scultori che lavorarono gli ornamenti e le statue esterne, pare però dopo essersi riedificata già da un secolo la basilica, che possa supporsi ragionevolmente, essere stato in Pisa un tal fondo di scuola atto a somministrare validi artisti a tal uopo, senza bisogno di ricorrere nell'oscurità dei tempi o nell'incertezza de' nomi al favore de' greci, i quali in quell' età mediocrissimi insegnamenti pur davano, e vennero posti ben presto in dimenticanza allo svegliarsi degl' ingegni italiani. È ciò maggiormente credibile poichè dovendo sorgere da questa scuola Niccolò Pisano dovea pur esser preceduto da alcuno che con qualche merito non ordinario gli aprisse alquanto di via, onde per gradi e non di slancio pervenisse dalla goffa e fredda antica maniera a quel segno che per lui giunse la rinascente scultura.

Otto colonne e quattro pilastri sostengono le arcate interne, sulle quali un secondo ordine regge la cupola di singolare costruzione, che a guisa di una pera copre l'interno edifizio. L'irregolarità e varietà di misura di queste colonne ponevano a prova già sempre il talento degli architetti, e Diotisalvi, trovatosi nel caso di Buschetto, non seppe adottare miglior ripiego di quello che vide in pratica nel duomo. Conviene inoltre osservare, che siccome questi edifizj si costruivano colla maggior parte di materiali tolti da

antiche fabbriche o frutto di lontane conquiste o provento di relazioni commerciali, e così di frequente accadeva che alcune forme un po'strane, alcuni ordini di colonnette soprapposti, nelle esterne parti singolarmente della decorazione di tali fabbriche, erano piuttosto suggeriti dalle circostanze e dai materiali assegnati, che imaginati dal capriccio degli architetti. Così qui accadde che il trovarsi in parte alcuni materiali i quali si riconoscono o esciti da cave antiche ossia orientali, o che scavavansi dagli operaj e venivano donati da' ricchi e potenti, somministrava un numero di massi atti alla costruzione unitamente ad altri marmi tratti dalle vicine isole dell' Elba e della Sardegna. Mancando anche questo mezzo, giacchè non è sempre agevole il taglio e il trasporto di enormi colonne, l'architetto ha dovuto far prova d' ogni mezzo per il supplemento del numero e delle dimensioni, e quindi è che in luogo di dodici colonne se ne veggono in opera otto soltanto colla necessaria e strana sostituzione dei 4 pilastri. Fra le medesime otto colonne le due che stanno al principale ingresso eccedono in mole le altre tutte, e sono d'un bellissimo granito orientale, mentre che le minori sono di granito delle vicine isole, siccome registrano anche gli scrittori degli annali pisani.

Celerità di questa costruzione.

Per quanto inesatto sia stato il Vasari nel fissare il tempo della fondazione di questo tempio, non può però defraudare i pisani della prodigiosa celerità nel principio della sua costruzione, ed egli pure si unisce a tutti quelli che documentano essere state innalzate le colonne e i pilastri, e soprappostivi gli archi nello spazio di 15 giorni, cioè dal primo ottobre 1156 ai 15 dello stesso mese, notizia confermata anche dal diligentissimo canonico Roncioni, siccome estratta da un antico libro dell'opera. Ella si è questa cosa veramente meravigliosa ed atta a confermare quanto sia efficace la volontà degli uomini quando è spinta dall'amor della gloria.

Ciò che ho osservato circa le colonne potrebbe con più ragione dirsi dei capitelli di queste, siccome di moltissimi altri impiegati in diversi edificj che dopo avere servito in altro tempo ad usi profani ed essere rimasti quali avanzi di fabbriche, sono poi stati impiegati posteriormente nei templi cristiani, ravvisandosi in essi capitelli di s. Giovanni arieti, cacce, emblemi proprj di Mercurio, di Diana e di altri numi pagani. E qui cade in proposito il riflettere che non sempre ciò ebbe luogo, e che in questo suolo s'imitarono mirabilmente le opere antiche, il che non seguì con tanta felicità ne' due secoli posteriori all' epoca delle fabbriche pisane, e quindi le colonne ornate di fogliami che stanno lateralmente alla principal porta d'ingresso si veggono esser lavoro dello stesso scarpello e del tempo degli ornati posti negli archivolti della stessa porta e dei capitelli dell'esterna decorazione. Le intemperie e gli anni avendo tolto quel poco di secco che rimaneva caratteristico di quest' età, hanno prodotto la facilità di cadere in un equivoco ch' è evitato da chi voglia

osservare gli oggetti interni, come i capitelli nel coro del duomo posti vicini all'occhio sopra due colonnette di porfido che lunge dall'essere antichi, come ignorantemente da alcuni si credono ancora, sono posteriori a Michelangelo, vedendosi sino mascheroni in caricatura, che ebbero origine al suo tempo (uno di questi capitelli è dello Staggi e l'altro del Foggini). I confronti servono a' migliori giudizj, e alcuni capitelli sulla navata maggiore del duomo di ordine corintio che sono veramente antichi, contrassegnano evidentemente la diversità dei tempi e degli stili.

Vuolsi che Giovanni Pisano facesse alcune statue sopra l'esterna porta del tempio, e particolarmente poi le due erette nell'interno sulle pile dell'acqua santa che rappresentano s. Francesco e s. Pietro, ma non trovo argomento bastevole ond'essere pienamente convinto, e forse potrebbe essere che non solo anteriori a Giovanni, ma anche lo fossero allo stesso Nicola.

Pergamo di Nicola Pisano.

Vedesi in questo tempio uno de' primi prodigj dell'arte nel pergamo fregiato delle belle sculture di Nicola Pisano, primo vero restitutore della scultura e delle arti in Italia. Questo lavoro, pieno di statue ed ornati in mezzo a gentilissimi compartimenti meriterebbe d'essere illustrato a parte a parte colle più minute particolarità onde conservare a noi il primo dei monumenti che hanno cagionato una rivoluzione nel gusto e nello stile con tanto onor dei pisani. Le storie sono numerose, le composizioni grandiose, il lavoro immenso, la diligenza infinita, e può dirsi veramente un felice sforzo dell'arte.

Le dimensioni della fabbrica sono queste esternamente. Il diametro braccia 76; la circonferenza braccia 194 $\frac{6}{7}$; l'altezza, senza la statua, braccia 94. Venti colonne formano l'esterno suo giro con capitelli scolpiti, sui quali voltano archi semicircolari, e le cornici che sostentano sono riccamente intagliate. Quattro sono le porte, e la principale a levante è ricchissima d'intagli, di bassi rilievi e di statue. Nell'architrave di questa porta stanno varie storie scolpite, nelle quali pajono espressamente distinti i gradi per cui le arti si condussero nell'età precedente a Nicola, e tutta la ragionevolezza le fa credere opere de' suoi institutori. Migliorano di fatto le altre sculture del fregio superiore, e le tre statue sovrapposte sono quelle appunto ch'io credo di dover rivocare in dubbio, se veramente esser possano di Giovanni. Un secondo ordine si sovrappone al primo con 60 colonne minori, delle quali una piomba sulle inferiori e due poggiano in falso sull'arco; anche quest'ordine è ricco di sculture e specialmente la parte superiore in cui la farragine degli ornati è piuttosto propria del gusto dei tempi ne' quali l'edifizio fu terminato, che di quelli ne' quali fu incominciato.

TORRE.

Le lapidi esistenti negli edifizj sempre dettano il vero in proposito delle epoche in cui vennero fondati. Nella torre di Pisa stà a grandi caratteri scolpita in marmo nella parete dell'arcata contigua alla porta sulla destra dell'osservatore la seguente iscrizione:

A. D. MCLXXIV. CAMPANILE HOC FUIT FUNDATUM MENSE AUGUSTI.

Fortunatamente non vi è controversia circa i fondatori, e non v'è stato bisogno di ripeterli dalla Grecia, giacchè tutte le cronache e gli autori si accordano a dare il merito al famoso Bonanno Pisano, a cui si associa anche per compagno un certo Guglielmo Tedesco (secondo Vasari e Baldinucci) che nel Dempstero dicesi Guglielmo d'Insprük. Questo elegantissimo edifizio sebbene non porti gran copia d'ornamenti di scultura, pure merita un luogo fra i prodotti singolari di quell'età. Egli è formato da otto logge arcate soprapposte l'una all'altra, sostenute da 207 colonne fregiate di diversi capitelli di varj tempi, siccome di diversa specie e lavoro sono anche le colonne medesime, fra le quali un gran numero fu ricostruito e adattato in occasione della fabbrica. Il suo diametro è di braccia 28 $\frac{1}{6}$ comprese le colonne, e la sua altezza braccia 95. L'ordine inferiore è di colonne molto più grosse, e ad ogni arco ne corrispondono due negli ordini superiori, e pare anche che i capitelli di queste possano avere appartenuto per le forme e per gli ornati loro a qualche tempio di Bacco.

Opinioni sulla pendenza di questa torre.

Interessano molto la curiosità degli artisti e dei dotti le diverse opinioni intorno la pendenza di questa torre veramente straordinaria. Vano intanto è il sognare che si fa da alcuni, che verificatasi l'inclinazione dell'edifizio nel tempo della sua costruzione siasi adottato il compenso di scemarla nella parte superiore che restava a costruirsi, dopo di avere rassicurate le fondamenta. Ciò a piena evidenza viene smentito dalla linea del piombo che conserva gli stessi gradi d'inclinazione dalla base alla sommità, e non è altro che un mero inganno d'ottica il credersi che questo campanile abbia maggior pendenza al suo piede di quel che sia alla sommità. Si consideri ancora che un tal equivoco facilmente viene cagionato pel confronto, che a prima vista uno fa tra le orizzontali inclinate e l'orizzontale perfetta del terreno e delle minori fabbriche adiacenti; e questo confronto si fa più immediatamente dall'occhio sino ai primi piani di elevazione, e scema sempre più a misura che le orizzontali inclinate si allontanano da noi, e si elevano a maggior distanza degli oggetti coi quali sono poste in paralello. Ecco come facilmente si attribuisce all'edifizio ciò che non è proprio che delle sensazioni e si cercano spiegazioni di difficoltà ove pur una non ne dovrebbe insorgere.

Sembra potersi ragionevolmente conghietturare che l' architetto avendo esaminata con la più scrupolosa precisione la natura delle fondamenta si rassicurasse che l' edifizio col suo abbassamento fosse posato sopra di un solidissimo piano sul quale non potesse subire ulteriore inclinazione a quella che accadde dopo avanzata la fabbrica oltre la sua metà. E stranissima sarebbe l' idea di voler supporre quest' inclinazione un capriccio dell' architetto, quando una tale sventura era bastantemente giustificata dalla natura d' un fondo paludoso ed instabile, il quale da un lato della piattaforma avrà pel soprapposto peso facilmente inclinato. Se fosse stata questa pendenza una vaghezza dell' architetto avrebbe fatto a piombo l' interno e a piombo le scale, contentandosi della sola strana apparenza, e gli strati delle pietre si vedrebbero posti in paralello coll' orizzonte, e senza secondare l' inclinazione seppellirsi come pur fanno nel terreno dal lato cedente. Essendo però l' edifizio d' una forma rotonda è facile egualmente il comprendere come cedendo da un lato avrà esso preso una graduata giacitura, il che non avrebbe facilmente potuto fare se stato fosse di forma angolare, riuscendo quasi impossibile che nei lati che sono composti di molti punti non accadano fenditure e spostamenti pericolosi, quando che l' inclinazione maggiore di un cilindro si limita a un solo punto della sua circonferenza. Nulla ho poi in contrario da osservare sulla possibilità, che dopo rilevata la pendenza e dopo essersi assicurato che non poteva far alcun progresso, l' architetto abbia continuata la sua fabbrica colla stessa graduazione d' inclinazione, poichè, calcolata l' elevatezza dell' edifizio e tutta la pendenza che avrebbe acquistato sino alla sua sommità, egli avrà osservato che sopra 28 braccia di diametro essendovene 7 d' inclinazione, ne rimanevano 21 per elevarsi sempre a piombo, dandone dal lato opposto altre 7 di scarpa, dalla qual cosa deriva una profonda perizia confermata dall' esito che rese l' opera durevole per tanti secoli.

Furono in effetto tranquillamente continuati gli ordini delle logge superiori colla medesima pendenza, evitandosi lo sconcio effetto di variare la linea con una divergenza verso il centro, e si veggono per questo i fori delle armature superiori che in luogo di piegare essi pure col pendìo dell' edifizio sono tutti in piano coll' orizzonte e piuttosto tendenti verso la parte centrale del cilindro che verso il lato inclinato.

CAMPO SANTO.

Nel 1200 Ubaldo arcivescovo di Pisa concepì l' idea di fabbricare il cimitero detto Campo Santo, ma lungamente giacque il progetto nè fu condotto ad esecuzione che nel 1278 dall' arcivescovo Federico Visconti, il quale si servì di

Giovanni Pisano allora celebre architetto e scultore, che la terminò nel 1283 come vedesi dalla seguente iscrizione laterale all'ingresso principale.

TEMPORE DOMINI FRIDERICI ARCHIEPISCOPI PISANI, DOMINI TARLATI POTESTATIS:
OPERARIO ORLANDO SARDELLA; JOANNE MAGISTRO AEDIFICANTE.

Questo fabbricato in forma di una gran piazza oblunga, cinta da un maestoso loggiato á guisa di claustro sostenuto da colonne pel giro dei due gran lati maggiori e dei due più brevi, offrì nell'elegante figura di un paralellogramo tutta la sveltezza che il gusto poteva dettare, giacchè è certo che se la forma del quadrato è bella e maestosa, qualora uom se ne scosti, conviene arrivare fino ad una certa lunghezza del quadrilatero per rintracciarvi una forma che all' assoluta bellezza della figura regolare succeder faccia la grazia della irregolare.

Fu quest' edifizio condotto con ricchezza d' intagli e di figure, essendo posta una testa con molta dotta e bizzarra varietà al di sopra di ciascun capitello presso la congiunzione degli archi. Le modinature e i capitelli medesimi sfoggiarono tutta la meccanica maestrìa dello scarpello, e fu disposta e convertita in una bella gallerìa la parte di terreno che i pisani consacrano al più pio e più ospitale officio, quello cioè di raccogliere e custodire le ossa e le ceneri de' loro congiunti.

In ogni tempo il cuore umano dopo avere onorata d'inutili lagrime la perdita dei più cari, si sentì mosso dal bisogno di riguardare con venerazione e con tenerezza il luogo destinato ai sepolcri, ove o sui tronchi degli alberi o sulle nude pietre o su poche zolle rimosse di terra pose quei segni di rispetto e di omaggio che indicar dovevano ai posteri i monumenti augusti della patria o le care memorie della famiglia, unico conforto che rimanga oltre il confin della vita, unico linguaggio che ai superstiti figli ricordi le gesta e l'amore dei padri, unico recesso che tacito e solitario risponda ai singulti delle spose relitte; usanza che tutte le nazioni del mondo, non mai per imitazione, ma sempre per intimo sentimento hanno praticata sin dallo stato della barbarie più incolta. Crescono quindi il pregio di questo santissimo luogo, oltre le meraviglie dell' arte che lo decorano, le interessanti memorie di molti chiarissimi uomini, rese perpetue con isculture e con iscrizioni, e dee dirsi destinato ad essere il Panteon di coloro che hanno ben meritato dall'umana specie. Uno degli ultimi fra questi più celebri monumenti fu da Mauro Tesi e da Carlo Bianconi eretto al conte Algarotti, che pel suo amore verso de' nostri studj e per la sua letteratura non poteva collocarsi in luogo più augusto e più degno. Se maggior numero d'illustri memorie, che potevano pur accrescere splendore a questo luogo, vi fossero state collocate, siccome di chiarissimi uomini non è mai stato scarso il suolo d'Italia, da ben alta venerazione rimarremmo compresi nel visitare questo santuario dell' arte; nè sarebbero vinte così le poche memorie dell' età nostra che ivi son conservate dai molti

e bellissimi sarcofaghi antichi di greco e romano scarpello, i quali giacenti attorno la cattedrale nell'esterna parte d'essa, o altrove negletti e dispersi, furono con santa provvidenza trasportati nel Campo santo sotto le arcate. Stanno questi ivi rimpetto alle preziose e antiche pitture, quasi accendendo la disfida delle due arti che offersero fino dall'età prima utili modelli per l'imitazione e possente eccitamento all'emulazione negli animi di Niccolò e di Giovanni e in fine di Andrea e di Nino i quali possono riguardarsi come i primi veri restauratori della scultura.

Questo era il luogo ove la generosità dei pisani poteva erigere una memoria ai mani di Dante e placar la sua bile irritata, togliendo all'Italia l'onta di starsi indolente per tanti secoli alle querele d'ogni straniero, che con troppa ragione ci rimprovera l'ombra profuga, errante del divino poeta priva quasi dell'onor della tomba. E qui l'arte dedalea pareva che avrebbe dovuto eternare con quanto splendore ornar mai si possa, la memoria degli antichi scultori che in Pisa ebbero vita e che primi richiamarono le arti tutte al prisco splendore in Italia; scultori a cui più debbesi che ai sommi che vennero di poi e le cui lapidi anguste a noi conservano appena quasi di furto i nomi più cari.

Pitture del Campo santo.

Furono dipinte in ogni arcata interna del cimitero così decorato, le storie del nuovo e del vecchio testamento con molti simboli e allegorie dai primi artisti che restaurarono l'arte della pittura, venendo eglino a gara così coi primi restauratori della scultura da' quali ricevettero impulso. Pisa allora potente, ricca e abbellita delle più insigni fabbriche che fossero state elevate in Italia, chiamò da ogni parte ove fiorivano i più chiari pennelli onde emulassero il valore di quegli scultori che gli avevano preceduti. E Giotto e Bufalmacco da prima, poi Simon Memmi, l'Orcagna, Antonio Veneziano, lo Spinello, Taddeo Bartoli e Benozzo finalmente, quantunque d'un secolo posteriore a quei primi, furono i principali autori di una preziosa serie di pitture che a fresco ed a tempera si eseguirono in quei grandiosi compartimenti.

L'emulazione con cui lavorarono uomini allora sì chiari influì moltissimo alla perfezione delle opere, e fu convertito il cimitero in un vero ateneo, dove sfoggiarono i prodotti degl' ingegni italiani con progressione rapidissima e diedero in poco tempo una viva e parlante storia delle arti elevate prodigiosamente a segno da eccitare una profonda venerazione ne' secoli futuri, come fanno tutt'ora malgrado le onte del tempo e l'incuria con cui vennero custodite.

Ma giacchè è sempre in qualche modo opportuno un soccorso, benchè tardo, ed è meglio il conservare qualche cosa che nulla, e l'aver tracce di ciò che fu piuttosto che affatto mancarne, esce ora per diligenza del sig. professore Rosini di Pisa e per cura e studio del sig. Lasinio intagliatore in rame la serie delle pitture del Campo santo estratte con disegni accuratissimi da ciò che non

è perito ancor totalmente, e queste incisioni eseguite in una dimensione che basta a dare un' idea del merito degli originali, mentre soddisfano il voto comune, vendicano in parte almeno la nessuna custodia e l'incuria, con cui l'ingratissima posterità tenne fino a' nostri tempi un monumento forse il più prezioso che pennello italiano abbia prodotto dopo il risorgimento delle arti.

Potessero almeno in seguito di simili cure e della maggior venerazione in cui debbonsi avere queste opere darsi tali provvedimenti per i quali tanti avanzi preziosi non venissero a perdersi interamente; e se per il lusso de' giardini e per la gola dei conviti si chiudono i luoghi terreni tutelati dall' intemperie dell' aria con ampj cristalli onde germoglino sicure dal verno a sterile pompa le piante dei terreni e dei climi stranieri, si chiudano almeno anche le arcate che stanno aperte rimpetto a' frutti non esotici dell' ingegno de' nostri padri.

Vero è che se fu mai lecito sperare tanto benefica provvidenza oggi, più che in ogni altro momento, possono vedersi i nostri augurj verificati per le generose e nobili cure di quella principessa che col senno il più maschio, e colla mano la più esperta e più mite rende felici i popoli dell' Etruria, le arti protegge, incoraggisce i talenti e senza punto deviare dal gran centro cui tutte le immense e lontane fila si tendono, occupata ne'veri interessi dello stato, immedesima se stessa con quella parte d'Italia ove siede e governa non disgiunta da affezioni di sangue e di origine.

CAPITOLO QUARTO

DEL DUOMO DI SIENA E DI QUELLO D'ORVIETO:

(Vedi Tavola III.)

Lungo sarebbe il voler scorrere (particolarmente in Italia) la storia di tutte le chiese che hanno diritto alla celebrità per la loro antica edificazione e per le preziosità che contengono. Molte delle stesse cause agirono quasi contemporaneamente in più luoghi, e per questa ragione forse i sanesi scossi dall' esempio dell' ardita e nobile impresa dei pisani, caldi essi pure d'amor patrio, si posero circa in quel tempo alla costruzione del loro duomo. Le cronache sanesi non si prestano a darci conto con precisione dell' anno della prima sua fondazione, e non parlano del primo suo autore, ma basta vedere questo insigne tempio per rilevare agevolmente come in diverse epoche siasi aumentato, cangiandosi il piano dell' esecuzione a mano a mano, e ciò in modo che non vi si vede tutta quella unità di pensiero ch' è necessaria nelle opere grandi perchè riescano di getto. Il P. della Valle desume da una cronaca di Pisa riportata dal Muratori (1): *che avuto risguardo alla consecrazione del Duomo di Siena, alla forma degli archi ed all' emulazione di queste due vicine repubbliche esso fosse cominciato intorno il* 1089 *come quello di Pisa.* Questo mi pare un cercare troppo a tentone la verità per mancanza di validi documenti, e tanto più che poco importa quell' incertezza sulla quale possono gli eruditi convenire, piuttosto che cadere in errori e abbagliare con una falsa luce peggior delle tenebre.

Il Duomo di Siena edificato in più volte.

E meglio esaminando, ove credasi di tener conto esatto di ciò che i monumenti comprovano, qualora si voglia supporre questa chiesa fondata intorno al 1089, non può mai dirsi, come di quella di Pisa, che abbiamo veduto essere stata fondata nel 1063. Si sa con certezza che nel 1180 era coperta e finita, poichè nei codici manoscritti della libreria di Siena il Tizio scrive così: *Alexander anno sui pontificatus ultimo Senam venit, et onorifice cum a clero, tum a suis civibus exceptus . . . . basilicam consecravit.* Nelle cronache antiche tutte si legge: *il nostro duomo è stato fatto di più pezzi*, e in quelle del Tura vien detto: *che la campana maggiore fu fatta nel* 1146,

(1) Rer. Ital. Tom. XV.

che nel 1267 fu finito il pulpito di marmo ch' è in duomo (cosa quasi incomprensibile, come vedremo a suo luogo parlando degli scultori pisani che vi lavorarono con prodigiosa celerità) *nel 1317 fu accresciuta la cattedrale verso la valle piatta, e hanno cominciata la facciata di s. Giovanni ch' è bella e gran cosa.* Rimase per la peste e la poca gente sopravvissuta interrotta per alcuni anni, come asseriscono le cronache citate, *indi ai 13 agosto 1370 si pose il coro nuovo in duomo, e fello maestro Francesco del Tonchio e il figliuolo e penò a farlo 4 e più anni; ai 10 novembre 1372 si fe lo spazzo del duomo di mezzo di marmi e fessi la ruota della Fortuna, e a chantoni. I Martini fecero la scala del pulpito del duomo. Nel 1373 si fece il pavimento del duomo di pietre tarsellate, e si guastò una loggia del vescovo per fare una cappella di s. Giacomo, e per crescere il duomo.*

Il Gigli, altro scrittore di memorie sanesi, lo riferisce " intonacato di marmi ,, bianchi e neri nel 1260 circa, tolti dalle vicine cave, il che produce un ef- ,, fetto singolare nella vista di quell' edifizio. Nel 1259 fu fatto il coro e la ,, facciata sopra s. Giovanni. Nel 1260 vi furono fabbricate alcune volte, e ,, nel 1266 si fece il pulpito di marmo, e costò lire 65. Nel 1284 fu fondata ,, la facciata verso lo spedale per disegno di Niccolò da Pisa e per opera di ,, m. Lapo, di m. Donato e di mastro Goro di Cinto da Firenze, scarpellini ,, e scultori che furono per ciò dichiarati cittadini sanesi. Nel 1333 fu rifi- ,, nita di marmi la facciata, ponendovi le imprese delle città confederate in ,, quegli animali che vi si veggono. Nel 1350 Duccio cominciò a fare il pa- ,, vimento ec.

Tutte le suddette ed altrettante memorie relative a questa basilica sono una prova dell' essere stata fatta con molta interruzione e senza unità di concetto, e lavorarono indubitatamente nella facciata anche gli scultori pisani e singolarmente poi Agostino ed Angelo sanesi loro allievi. Vedesi l' animo intraprendente di questi republicani che coraggiosamente pensarono ad ingrandirla gettando i fondamenti che dovevano servire a ridurre il tempio a croce greca coll' estensione delle braccia minori, ma rimase imperfetto, per il che non si veggono che le grandiose elevazioni, ed una parte, anche coperta, è destinata ad uso di magazzini. La lunghezza attuale dell' edifizio secondo le misure del Gigli è di piedi 300, dimensione non tanto imponente quanto la preziosa sua costruzione. Il venerando aspetto di questa chiesa così incrostata di marmi bianchi e neri, la sua volta colorita di azzurro e sparsa di stelle, slanciata con molta eleganza ad un' altezza mirabile, concilia tutta quella venerazione opportuna all' oggetto per cui vengono edificati i templi.

Ornamenti del tempio.

Questa basilica può dirsi una galleria di preziosità d' ogni arte. Le sculture in marmi e in bronzi vi si veggono profuse e si ammirano sino diversi

monumenti di opere insigni di greco scarpello. Donatello, Michelangelo, il Vecchietti, Jacopo della Quercia fecero depositi parecchi per adornarla. Il pulpito, che abbiamo veduto essere nel 1267 stato scolpito da Niccolò, è uno dei maggiori argomenti che le arti in Italia furono dai pisani restituite alla loro grandezza. Gl' intagli del coro, i sedili, il seggio e le sedie dell'ebdomadario vicine all'altare maggiore nel corno dell'epistola, sorprendono pei lavori in scultura di legno sopra disegni diversi, eseguiti da Gio. da monte Pulciano e da Domenico di Filippo fiorentino nel 1573.

Due oggetti singolari si ammirano in questo tempio e confondono la curiosità degli artisti e degli eruditi. L' uno è quella specie di gallerìa destinata a custodire i bei codici corali, adorni di superbe miniature che in gran numero sono profuse con tutto il lusso dell'arte su quelle immense pergamene. Le pareti dell'ampia sala medesima contigua al tempio sono coperte di pitture a fresco sui cartoni di Raffaello, eseguite dal Pinturicchio e conservate così mirabilmente che formano ancora lo stupore di chi le riguarda. Ma una menzione più particolare ben merita l'altro genere di lavori di cui è tutto coperto il pavimento della chiesa. Le opere vermicolate e tassellate, che i greci facevano mirabilmente nei bassi tempi, non sono comparabili a questo genere di artificio, poichè in quelle il solo merito è della materia e della meccanica diligente, ma in questo, veramente pavimento italiano meritevole d'illustrazione quanto i più preziosi mosaici dell'antica Grecia e di Roma, brilla tutto il fuoco dell'arte, tutta la maestrìa del disegno, tutta la profonda intelligenza degli artisti migliori.

Pavimento.

Due sono i modi con cui venne eseguito in diversi tempi. L'uno ravvicinando fra loro i marmi di varia tinta, talchè tassellando il piano con pezzi di marmo configurati secondo il disegno, si venisse a dare distacco e rilievo alle figure; l'altro si è fatto col delineare e tratteggiare in un modo assai pittoresco ed ardito il marmo bianco, riempiendo ogni solco di pece nera, il che rassomiglia a' disegni eseguiti con tutto il maggiore artifizio; e questo non videsi prima altrove salito in uso tale che non debbasi attribuire a Siena l'invenzione di così smisurati nielli in marmo, cui manca soltanto il comodo di vederli bene, a meno che non pongasi il curioso dall'alto della trabeazione del tempio.

Si cominciò fino dagli antichi tempi a porre in uso questo singolar modo di decorazione nel pavimento, e il primo che vi ponesse mano, come abbiamo detto, fu Duccio Buoninsegni pittore e scultore sanese, che nel 1350 diede principio colle storie di Giosuè debellatore de' cinque re amorrei, i quali essendosi ascosi in una grotta vicina alla città di Macada furono d' ivi tratti e impiccati. Nel 1472 fu fatta la Betulia liberata con disegno di m. Urbano di Pietro da Cortona. Veggonsi molte parabole evangeliche e molte sacre storie di altro genere e armi di città e simboli e invenzioni, ma di molte sono incerti

gli autori le cui tradizioni sono vaghe e perite. La maggior parte però e le più distinte furono eseguite sui cartoni del Mecherino, uno de' più valenti artisti dell'età sua, e di esse alcune vennero intagliate in legno e le stampe oggidì rarissime si tengono in grandissimo prezzo.

Riconosciutasi per buona sorte l'importanza di garantire questa preziosa serie di monumenti graffiti sui marmi, già destinata a perire per lo stropiccio dei piedi, è stata ricoperta con tavoloni onde salvarla, ma incomodo riesce il levarli per goderne la vista, e questa pure soltanto di parte in parte senza poter avere sott'occhio l'insieme, come pur sarebbe desiderabile.

DUOMO D'ORVIETO

(*Vedi Tavola VI.*)

Origine di questa fabbrica.

Una delle occasioni per cui ebbe incremento la scultura fu anche la mirabile fabbrica del duomo di Orvieto nel 1290, come lo provano tutti i documenti riportati dal P. della Valle nella sua storia di quella cattedrale, e come vedesi dagli scrittori che per incidenza hanno scritto delle ricchissime decorazioni che formano il principale suo ornamento. Le cause per cui sorse in un luogo così elevato un tanto edifizio, luogo ove ogni costruzione la più semplice diventa di un' immensa difficoltà e di un enorme dispendio, si ascrivono da alcuni al miracolo di Bolseno mentre vi risiedeva Urbano IV, e da altri puramente alla devozione degli orvietani alla B. V. dell' assunzione. Può agevolmente concepirsi come quegli stessi motivi che servirono di pretesto per condurre altrove la moltitudine a secondare la vanità e l' emulazione nelle gare coi vicini, possono avere eccitati tutti i mezzi degli orvietani per isfoggiare in magnificenza, mettendo a contribuzione la pietà per pascere l'ambizione, siccome ogni umana passione, e sino i vizj pur troppo, furono coperti in tanti incontri del manto di religione. Comunque si fosse (che tutte queste cause v'ebbero forse parte egualmente) egli è certo che le arti ebbero molto di che consolarsene, poichè i loro più distinti cultori vi furono adoprati e per la storia di queste la cattedrale di Orvieto può dirsi uno de' più preziosi monumenti non mai abbastanza illustrato, nè tenuto in quella tanta venerazione a cui ha, più di cento altri templi, luminoso diritto.

Lorenzo Maitani architetto del duomo d'Orvieto.

L'edifizio, non v'ha dubbio che fu fondato nel giorno 13 Novembre 1290, e papa Niccolò IV, che allora si trovava in quella città, pose nei fondamenti la prima pietra come ogni cronaca conferma e come Ciprian Manente racconta con tutte le più minute circostanze. Lorenzo Maitani di Siena ne fece il disegno e ne diresse l'edifizio, da prima senza troppa assiduità di sua presenza, che non giudicò forse molto necessaria nel mentre che si riempivano gli enormi e

profondissimi scavi dei fondamenti affidati ad architetti subalterni per l'esecuzione e fors'anche perchè probabilissimo riesce che non solo le affezioni della patria e della famiglia richiamassero a Siena di frequente il Maitani, ma fors' anche la scusa che potea dargli in quel tempo la direzione di qualche importante edifizio; e giova credere che avesse egli mano nella facciata del duomo sanese, la quale pur tanto a questo d'Orvieto rassomiglia, come può vedersi nelle nostre Tavole III e VI. Sappiamo per mezzo dello stesso Manente, che angustiati gli orvietani col sorgere dell'edifizio per la frequente assenza dell'architetto fondatore, gli fecero patti e condizioni onorevoli con cui l' astrinsero nel 1310 a risiedere in Orvieto con onorato stipendio trasportandovi la famiglia e decorandolo dei privilegj e delle distinzioni riserbate ai cittadini. Si verifica egualmente pei brevi di deroghe, dispense, assegni di Bonifacio VIII fatti in diversi anni per incoraggiare i devoti, e per sussidiare con energia l'avanzamento della fabbrica, che questa progredì con quella lentezza indispensabile negli edifizj eretti in luoghi ove così difficile riesce il trasporto dei materiali. Questi brevi portano le date del 1292, del 1296 e del 1303.

Niccolò da Pisa non può aver lavorate le sculture della facciata

Dagli esposti fatti verissimi risulta con qualche evidenza che la facciata del tempio non potendo incominciarsi ad adornare se non dopo messa a coperto la fabbrica, come sembra il più ragionevole, non può nemmeno supporsi che Nicola Pisano vi lavorasse, e sembra incredibile che dietro agli sbagli del Vasari siano corsi il della Valle stesso nella sua storia del duomo, il Morona e l'estensore delle memorie storiche dei più illustri pisani, che quasi letteralmente copiò lo storico aretino; e ciò che fa più stupore, che lo stesso Lanzi e il d'Agincourt siensi riportati al della Valle nella storia del duomo. S'egli è pur vero, come lo può dimostrar facilmente ogni memoria bolognese, e come lo confermano anche quelle di tutti i toscani, che Nicola nel 1225 fosse chiamato in Bologna a scolpirvi l'arca di s. Domenico con tutto il lusso dell'arte, scegliendosi a tale oggetto il migliore degli artefici di quel tempo (lavoro che non diedesi compito se non nel 1231), quale età vorrà mai supporsi che avesse Nicola allora per meritare una tanta fama nell' arte. Suppongasi che non oltrepassasse gli anni 24 (che uopo egli è bene di forza di talento per essere tanto celebre nel primo fior della vita) egli avrà poi avuto dunque trent'anni e più quando finì lo stupendo lavoro di s. Domenico, che annuncia ben più la maturità di quello che l' ardimento e la giovanile inesperienza. Ma concesso ciò pure, la chiesa di Orvieto non sappiamo quando venisse precisamente coperta e credasi pur anco che lo fosse nel 1298, anno in cui su d'un altare portatile Bonifacio VIII celebrò i pontificali il dì dell'Assunta (quantunque non si ritenga quello pel giorno della sua consacrazione), intanto se Niccolò doveva circa in quel tempo porre la mano ai lavori della facciata, egli è troppo evidente che la sua età toccava la fine del secolo; età troppo grave per ogni genere di

produzioni e molto più per opera di scultura. E poco minor meraviglia avrebbe prodotto, se si fosse posto nonagenario a tali lavori, qualora contemporaneamente al gittarsi la prima pietra nei fondamenti egli avesse impreso di scolpir fuori d'opera i bassi rilievi per la facciata; e riflettasi ancora, che i grandiosi pezzi che gli si attribuiscono *del giudizio universale*, *dell' inferno e del paradiso in aggiunta ad alcune figure rotonde* abbisognavano di qualche anno di lavoro per essere condotti al termine. Calcolate le cose tutte sin qui esposte, resta esclusa la possibilità che Nicola scolpisse nella facciata del duomo, quantunque molto da noi siasi concesso per rapprossimare possibilmente tutte queste epoche, e gli abbiamo per mera ipotesi assegnata l'età d'anni 24 per l'arca di s. Domenico contro ogni verosimiglianza. Egli è sempre vero che in quel tempo non potevansi dal primo restitutore di un' arte fare passi giganteschi in una carriera ch' egli era quasi nuovo a tentare, e ch' era stata in allora coltivata con sì deboli successi. Si sa che Nicola da Pisa aveva anche fatto un disegno per la facciata del duomo di Siena verso lo spedale, ma non è detto da alcuna cronaca che vi lavorasse. Venne questa eseguita sulle sue tracce bensì ma scolpita ed ornata da Lapo, da Donato e dal Goro nel 1284. Se Nicola fosse stato vivo vi avrebbe esso pure adoprato lo scarpello, giacchè vi furono tali opere fatte che meritarono ai scultori l'onore della cittadinanza, come nelle memorie del Gigli abbiamo veduto poco più sopra.

Ma volendo trionfare con altri fatti ancor maggiormente e sostenere questa mia opinione, leggansi gli scrittori napoletani e in particolare il Celano, i quali tutti parlano dell'architetto forestiero condotto a Napoli da Federico II, alcuni senza nominarlo, ed altri chiaramente dicendolo Niccolò da Pisa, il quale nel 1221 passò a fortificarvi e ad ultimarvi alcuni castelli. Da essi ben chiaro si conoscerà che poteva essere maggiore degli anni 24 allorchè fu chiamato per l'arca di s. Domenico a Bologna, giacchè un giovinetto di 21 anni non avrebbe avuta mai la celebrità che occorreva affine di essere chiamato nel 1221 da un principe di buon senno e di tatto eccellente com' era Federico II, e particolarmente per essere impiegato in lavori di fortificazioni. Questa fu la prima volta che Nicola andò a Napoli. Men chiaro è il suo secondo viaggio, che pur sembra aver egli fatto secondo alcuni nel tempo di Carlo I angiovino, e secondo il Celano nel fine del regno di Federico per fondarvi la cattedrale, che non fu poi finita che sotto Carlo II per opera degli allievi di Nicola. Ancorchè vogliasi che il nostro rinomato architetto e scultore si fermasse per la fabbrica d'Orvieto nel suo ritorno da Napoli in Toscana (il che non potrebbe mai riferirsi che a questo secondo viaggio) per conciliare il passo del Vasari ove disse *da Napoli tornando in Toscana si fermò Nicola alla fabbrica di s. Maria d'Orvieto, e lavorandovi in compagnia di alcuni tedeschi vi fece* ec. sempre si vedrà non poter accordarsi colle date storiche,

mentre tanto già Federico, quanto anche Carlo I. erano morti diversi anni avanti che si gittasse la prima pietra dei fondamenti del duomo d'Orvieto, e Nicola di ritorno da' suoi viaggi avrebbe dovuto lavorare nella facciata molto tempo prima che si pensasse ad edificare la chiesa, o vi sarebbe stato attempato di oltre un secolo. Tutte queste cose dimostrano, per mio parere, l'evidenza di molti anacronismi.

Nelle storie dell' arte veggiamo essersi ricevute troppo facilmente tante strane opinioni e conciliate epoche assai disparate per difetto di criterio o per indolenza nel cercare la verità. Anche il P. della Valle parlando di Ansano, detto Sano di Matteo, da lui già encomiato come *grande architetto e scultore*, al quale attribuisce con prove d' altri storici il battistero d'Orvieto leggiadramente lavorato nel 1400, poche righe dopo soggiugne, che lo stesso credesi autore del basso rilievo votivo d' argento offerto dai sanesi alla madonna nel palazzo di Viterbo nel 1467. Se il battistero d'Orvieto è il capo d'opera di Ansano, e se per questo si è meritato un rango distinto fra gli artisti dell' età sua, egli l'avrà fatto nel fiore degli anni fra i 30 e i 40, ed eccolo circa attempato d'un secolo, se gli si vuole attribuire anche il basso rilievo votivo. Nulla soggiungo sulle incoerenze del citato autore che nel 1785 loda questo battistero come opera insigne (nelle lettere sanesi T. II. pag. 236), e lo pone in ridicolo nel 1791, nell'opera sua sul duomo d'Orvieto a pag. 240.

L' esclusione di Nicola da tali lavori non toglie però che vi operassero Giovanni e tutti i migliori della sua scuola, come Arnolfo, Lapo, Agostino ed Agnolo sanesi, e in particolare Goro di Gregorio sanese, non inferiore agli altri sebbene dimenticato da molti scrittori. Enea Silvio Piccolomini ne' suoi commentarj ci avverte, che le sculture della spaziosa e ricca facciata del duomo d' Orvieto sono la maggior parte opera di scarpelli sanesi: *Frons altissima et admodum lata, plena statuis, quas optimi sculpsere artifices majori ex parte senenses*. Questo colto e diligente scrittore, che poi fu papa, avrebbe difficilmente ommesso Nicola Pisano, e pare che il più di tali sculture attribuir voglia ad Agostino e ad Agnolo sanesi, e loro scuola. Era indispensabile il segnare con precisione un punto importante per l' arte onde meglio classare l'epoche e spogliare dagli errori e dalle dubbie asserzioni gli scritti degli storici che ci hanno preceduto. Trovavasi nel 1321 al servizio della fabbrica un altro Niccolò di Nuzio fiorentino con altri molti, come risulta dagli spogli de' codici dell'archivio della fabbrica fatti nel 1789 dal P. della Valle, e ciò potrebbe farci conoscere donde nasca l' equivoco degli anteriori autori, se mai si fossero data la cura di riferirsi alle antiche memorie, prendendo un Nicola per l' altro.

Ma egli è più verisimile che da volgar tradizione sia nato lo sbaglio, tradizione che poi prender poteva credito facilmente, per accrescersi con questa

un pregio a quelle sculture e per quell' affinità che risulta tra le opere del maestro e quelle de' suoi allievi migliori.

Trovasi bensì che Arnolfo lavorò in Orvieto prima che si fabbricasse la cattedrale, e ciò sappiamo per un monumento eretto nella chiesa di s. Domenico al cardinale de Brayo, morto il 27 aprile 1280, in cui leggesi: *Hoc opus fecit Arnolfus.* Nulla di autentico trovasi relativo a Nicola, quando ben si poteva supporre che sarebbe stato posto il nome d'un tanto maestro nelle sculture che avesse di propria mano condotte, come vedesi anco in altri de' suoi più cospicui lavori. Anche il Ciampi cade in questo sbaglio e non esclude Nicola dai lavori di Orvieto, poichè nelle notizie della Sagrestia pistojese suppone Nicola morto nel 1275 circa, cioè 25 anni prima che si ponesse la prima pietra del duomo.

Fu con incredibile forza di mezzi proseguita la fabbrica suntuosa, in cui era tanto interessato l'onor nazionale e la popolare divozione che feudi e fondi publici, oltre a private oblazioni, furono convertiti a quell' uso, diretti e amministrati da un magistrato dei più zelanti cittadini, e tanto era l' impegno nel proseguirla senza interruzione che per un anno fu data paga in estate a chi recasse sul luogo l' acqua da bere ai lavoranti affinchè non si distraessero dall' opera.

Ebbe questo duomo nel XV secolo il vanto di contare fra gli architetti destinati a compirlo anche Michele Sanmicheli, quantunque sembra che poco tempo si trattenesse. Donatello gittò il san Giovanni pel battistero, e Gentile da Fabriano, Fra Gio. Angelico, Benozzo e sopra tutto Luca Signorelli lo decorarono di bellissime pitture. Raffaello da Monte Lupo, Simone Mosca, Ippolito Scalza d'Orvieto scolare di Michelangelo, il Caccini, Giovanni Bologna e Francesco Mocchi vi aggiunsero belle sculture, talchè può dirsi uno de' templi più ornati delle preziosità dell'arte fra tutti quelli che vanta la cristiana pietà.

CAPITOLO QUINTO

DEL DUOMO DI FIRENZE, E FABBRICHE ADIACENTI
E DELLA CHIESA
DI S. ANTONIO DI PADOVA.

(*Vedi Tavola IV.*)

Decreto del comune di Firenze.

„ Atteso che la somma prudenza d'un popolo d'origine grande sia di pro-
„ cedere negli affari suoi di modo che dalle operazioni esteriori si riconosca
„ non meno il savio che magnanimo suo operare: si ordina ad Arnolfo capo
„ mastro del nostro comune che faccia il modello o disegno della rinovazione
„ di s. Reparata, con quella più alta e sontuosa magnificenza che inventar
„ non si possa nè maggiore, nè più bella dall'industria e poter degli uomini;
„ secondo che da più savj di questa città è stato detto e consigliato in publi-
„ ca e privata adunanza, non doversi intraprender le cose del comune, se il
„ concetto non è di farle corrispondenti ad un cuore che vien fatto grandissi-
„ mo, perchè composto dell' animo di più cittadini uniti insieme in un sol
„ volere.

Quest'onorevole decreto della republica fiorentina racchiude in se le cause che la condussero ad intraprendere la grandiosa fabbrica di s. Maria del Fiore, e la prosperità nazionale e la magnanimità di que' cittadini nel dettare esso decreto l'anno 1294 attestano un coraggio al di là d'ogni prova, accingendòsi ad un lavoro oltre il confin della vita, poichè per l'arditezza della sua mole era ben difficile che chi lo dispose, potesse vederlo compito; ed in effetto dalla sua fondazione al suo compimento corsero circa 160 anni. Il Villani asserisce nelle sue memorie storiche, che la republica non ebbe un'epoca di prosperità maggior di quella che restò segnalata da una tanto nobile impresa.

Arnolfo architetto del duomo.

Arnolfo incaricato di questo modello era già occupato nella costruzione del palazzo della signoria, del terzo recinto della città, dell'esterna incrostatura di marmi al tempio di s. Giovanni, dell'edifizio grandioso della chiesa di s. Croce e di quant'altre fabbriche lo splendor dei privati gli aveva allora addossate. Egli aveva vedute le ricche e belle fabbriche del duomo, del Campo santo e del battistero di Pisa, e si trovò in necessità di superarle in magnificenza per

quella rivalità generosa che tra i finitimi ha sempre mantenute inestinguibili gare, e non potea certamente quest'architetto meglio solleticare l'animo dei fiorentini, quanto col modello ch'ei fece del duomo, in luogo della goffa ed antica chiesa di s. Reparata, a cui fu posta la prima pietra in settembre 1298 o 1296, secondo il parere di taluno.

Mancato di vita Arnolfo nel 1300 circa, continuò l'edifizio con lentissima progressione secondo il suo primo modello, e non fugli dato un successore che nel 1332 nella persona di Giotto da Vespignano.

Facciate della chiesa.

Tre facciate ebbe il duomo di Firenze, la prima disegnata e incominciata da Arnolfo, che Giotto mutò con più ricco disegno nel 1334 ma non condusse a compimento, e la terza che fu principiata sotto Francesco I dopo d'avere distrutta quella di Giotto nel 1588. Rimase interrotta, perchè non piacque, e soltanto in occasione delle nozze della principessa Violante di Baviera col gran duca Ferdinando da alcuni pittori bolognesi fu dipinta quella che si vede al presente.

I fiorentini non moveranno mai querele che bastino contro coloro che reggevano l'amministrazione delle cose publiche ed erano in facoltà di decretare la demolizione della facciata di Giotto. Questa era oltre già la metà eretta e ricchissima di ornamenti e di statue in marmo finissimo scolpite da primi maestri di quell'età cui tanto debbono le posteriori. Bernardino Poccetti in una lunetta che vedesi ancora nel primo chiostro di s. Marco in Firenze colorì la facciata di s. Maria del Fiore tal quale la lasciò Giotto; deve esserne anche un disegno in s. Croce, e il Nelli nella descrizione del duomo di Firenze riporta incisa questa facciata antica. Il P. Rica rèca un lungo squarcio tratto dalla raccolta delle scritture del Rondinelli che stanno ora presso i sigg. Scarlatti, e individua anche le statue che stavano nella facciata di questo tempio. Una parte di queste fu opera di Donatello e le altre vennero scolpite da' più famosi scultori. Laterali alla porta principale erano i quattro Evangelisti sedenti che sono ora nelle quattro cappelle della tribuna del Sacramento. Sopra la porta principale era la gran Madonna colossale col bambino che ora trovasi in un magazzino dell'opera del duomo con altri frammenti. Lateralmente eranvi due angeli e le statue di s. Zanobi e di s. Reparata. Sulla porta a sinistra entrando, era scolpita la natività di N. S. con figure di pastori e animali, e sulla porta a destra il transito di Maria e Cristo che si teneva l'anima di lei stretta in braccio con tutti gli apostoli che circondavano il corpo morto. Per tutta la facciata, tra molte statue, alcune rappresentavano i santi della chiesa, come s. Stefano, s. Lorenzo, s. Girolamo, s. Ambrogio ed altri simili; alcuni dimostravano effigie d'uomini illustri, come papa Bonifazio seduto fra due diaconi parati e ritti, e le statue di Matteo Farinata degli Uberti, di Colucio Salutato, di Giannozzo Manetti, del Poggio e molte altre simili: la più parte di queste vennero disperse e destinate alla

decorazione de' viali ne' giardini di Firenze, siccome è a me accaduto di riconoscere dopo molte ricerche. Quattro in fatti si rinvengono al principio del viale di Poggio imperiale, le quali sono state destinate a figurarvi come poeti, ma poichè non può farsi delle sculture come delle pitture, cui il pennello facilmente si adatta coll' aggiungervi emblemi a piacere, così fu d'uopo segare a queste il cranio che o calvo o crinito, era proprio a rappresentare santi padri od altri personaggi che non abitavano il Parnaso, e ben diligentemente guardando si riconosce che ognuna di queste ha soprapposto un nuovo cranio con corona di lauro. Il papa Bonifazio sedente, due profeti, due santi barbati e due altre figure sono in capo ad alcuni viali del giardino una volta Riccardi, ora Stiozzi in Valfonda, e il moderno possessore di questi preziosi avanzi, cultore de' buoni studj e mecenate delle arti, sembra tenerli in pregio, nè più quel papa, sebben mutilato, si trova sepolto a guisa d'un erme di Fauno o di Priapo tra le folte ellere e le viti del giardino, ma puossi ammirare tutta la grandiosità dello stile, siccome opera attribuita ad Andrea da Pisa. Due altre di queste figure, che rassembrano due profeti, si veggono nell' interno del duomo, dimodochè a stento si riconoscono in diversi luoghi 18 statue delle molte che erano impiegate di già nella facciata, di alcuna delle quali statue avremo luogo di parlare nel seguito di quest' opera. L' elenco delle medesime tutt' ora mancava, deplorandosene con troppa indolenza la perdita creduta pressochè totale.

Architetto di questa fabbrica.

Dopo Giotto successe alla direzione di questo edifizio Taddeo Gaddi, indi Andrea Orcagna e finalmente Lorenzo Filippi o di Filippo, e ciò sino all' anno 1417. Era già elevata la chiesa e coperta, ricca internamente e nell' esterna parte di bellissimi e pregevoli marmi, e contendeva in maestà coi più grandiosi e ricchi edifizj del mondo. Le sue dimensioni si trovano colle più precise particolarità indicate da molti scrittori delle pregevoli rarità di Firenze, ma più particolarmente il Nelli e Bernardo Sansone Sgrilli ne diedero una estesa descrizione in gran foglio incisa in tavole in rame.

Brunellesco

Quando a Filippo di ser Brunellesco fu data poi un' impresa che aveva atterrito tutti gli altri architetti nazionali e forestieri che non ebbero ardimento di slanciare la gran cupola, questo felice ingegno più indipendente de' suoi contemporanei e più fino osservatore di quelli che lo avevano preceduto, non si lasciò sedurre dalle abitudini e dal gusto dominante, nè da tanti inferiori modelli che trovò esistenti, quantunque accreditati. Il suo sguardo penetrante si elevò al di sopra di quanto intorno a sè vedeva di più insigne. I suoi antecessori avevano essi pure veduti gli avanzi dell' antica Roma, ma poco profitto ne avevano tratto a fronte di ciò ch' egli conobbe potersi a vantaggio dell' arte dedurre. Egli si fissò lungamente tra quei resti della grandezza e del gusto greco-romano, e misurando i monumenti e combinando i rapporti delle parti fra loro, ne trasse tutte le conseguenze che la costruzione,

l' eleganza, la grazia e le più simmetriche proporzioni presentano a un occhio sagace indagatore di quelle bellezze. Egli seppe conoscere praticamente la differenza tra gli ordini, ne vide le più costanti e motivate applicazioni, e ricomparso alla luce e moltiplicatosi in seguito coll' invenzione della stampa il libro di Vitruvio, e rese celebri le profonde dottrine di Leon Battista Alberti, genio insigne dell'età sua, fu operata quella prodigiosa rivoluzione nelle arti che le fece progredire con istantanea rapidità. Fu con questi sussidj teorici, e fu in seno delle romane antichità che Brunelleschi, considerate tutte le volte e le arcate, esaminato il taglio e la connessione delle pietre, la forma e la disposizione dei mattoni, la parsimonia e la qualità dei cementi, si formò una teoria profonda e ben calcolata colla quale potè affidarsi al più difficile cimento di cui la stessa antichità non poteva offrirgli un modello.

Ma restano pur molti scogli da sormontare all' uomo che sia vago di novità, quando questo elevandosi arditamente sulla mediocrità o la timidezza dei contemporanei minaccia di seppellire nell'obblivione tutti gl' inutili loro tentativi, e si pone in quella sfera alla quale non potevano mai lusingarsi di pervenire colla mediocrità di loro forze. La critica in questo caso vediamo che più spesso previene le opere per impedirne l' esecuzione, e si slancia invidiosa sui progetti che tenta di atterrare e furtivamente cerca d' insinuare la diffidenza, procura di affacciare gli ostacoli e sdegnata di quei misteri della scienza o dell'arte che non conosce, s'irrita e discende ai mezzi più vili, servendosi sino della calunnia per impedire i progressi di quei lumi che paventa, come i gufi temono i raggi del sole. Una lunga serie di controversie, di opposizioni e persino d'insulti ebbe a soffrir Brunelleschi affacciando il suo grandioso progetto: contrarietà tutte che in vero pareggiavano l' importanza di quest' opera immensa, tanto al di sopra per la difficoltà del coperto, della rotonda del Panteon di Agrippa e della cupola di s. Soffia, che mai vide, preparandosi da lui la maturità dei tempi nei quali Michelangelo innalzare doveva in Vaticano il gran miracolo dell' arte, che per quanto pregevole opera sia, non avanza però mai questa di Brunelleschi nè in mole, nè in ardimento e secondo comparisce e non primo. Singolare è il racconto preciso che Vasari fa di tutti i dibattimenti che si tennero per determinare i consoli fiorentini a favore di Filippo, e il concorso tenuto fra tanti architetti venuti da ogni parte di Europa per proporre il modo con cui innalzare questa cupola. Lungo ne sarebbe, per quanto piacevole, il racconto che il lettore a sua voglia può rintracciare; e basti il dire che sino vi fu alcuno, il quale non persuaso che fosse possibile d'innalzare questa cupola senza l'interna armatura, fece il ridicolo progetto di riempire il vuoto interno di terra mescolandovi denaro, acciò che poi nel levare questa terra, dopo voltata la cupola, accorresse il popolo in folla spontaneo per l' ingordigia di trovare le monete, così servendo a questa

lunghissima impresa; e cento altre simili imbecillità vennero imaginate. Ma Brunelleschi che aveva ogni cosa ben calcolata e ben stabilita nel suo pensiero, dopo di avere intesa l'opinione di tutti, e quantunque avesse fatti disegni e modelli, richiesto poi del metodo con cui avrebbe pensato di elevare la cupola, trasse un uovo ed eccitando ognuno dei circostanti a farlo star ritto su d'una base piana di marmo, dopo i varj tentativi di ognuno, preselo egli destramente e datogli un colpo lo fece star ritto: del che ognuno ridendo, si conobbe però che qualora avesse il suo pensiero dimostrato, agevole egualmente avrebbe potuto essere ad altri l'eseguire ciò ch'egli avesse saputo imaginare. Per il che intesosi coi signori della città, e comunicato loro il suo progetto in cui tutta la ragionevolezza e l'evidenza dava a conoscere lo smisurato suo ingegno, pose mano al lavoro, durante il quale, il timore dei consoli e degli operaj per la riescita di sì grande impresa, l'invidia degli altri dell'arte sua e l'ignoranza del volgo gli mantennero sempre vive stranissime ed ostinate persecuzioni, per le quali senza il coraggio e la sicurezza di un grande osservatore fermo e sicuro delle sue teorie, e senza essere egli un genio straordinario sarebbe rimasto vittima infelice dell'invidia, in luogo di sorgere con tanto trionfo sopra gli emuli della sua gloria.

Il Ghiberti in ajuto del Brunellesco.

Lorenzo Ghiberti scultore e fonditore di merito insigne, uomo che coll'opera delle sue porte di s. Giovanni aveva già levata fama straordinaria di sè per tutto il mondo e singolarmente in Firenze, ma che nelle meccaniche e nell'architettura era assai lontano dal merito di Filippo, gli fu nonostante assegnato per compagno nell'opera: del che egli si dolse acremente non per defraudare di stima un tanto artista, ma perchè questa misura gli parve dettata dalla diffidenza ch'egli capiva di non meritare, e perchè vedeva egli un intruso non ad altro oggetto che d'involargli una porzione di quella gloria che con tanto diritto esser doveva interamente sua. Giunsero circostanze nel progresso dell'opera che a nuova prova ponendo l'ingegno dell'architetto, egli volle venir in chiaro del merito del Ghiberti, e fintosi malato, il lavoro si arenò, com'egli aveva previsto. Da quel momento gli fu resa giustizia e fu lasciato proseguire tranquillamente senz'altri compagni.

Questa è la prima cupola doppia che sia stata elevata. Essa eccede di alquanto nelle dimensioni la cupola di s. Pietro, quantunque dalla croce della vaticana sino a terra si contano braccia 227 e soldi 6 e in quella di Firenze soltanto braccia 202; ma bisogna riflettere che il di più dell'elevazione che sembra avere quella di Roma non va messo in conto della dimensione della cupola, ma di tutta la fabbrica in complesso, giacchè partitamente dalle misure relative alle sole cupole e non dal totale del tempio, risulta che la volta, lanterna, palla, e croce della fiorentina sommano braccia 104, e quelle della romana non passano le 100 anzi prendendo le tre centine sulla misura riportata

dallo Sgrilli del Panteon, di s. Pietro e nel duomo di Firenze, la prima si eleva braccia Fiorentine 37:10, la seconda 48 e questa 55, vale a dire il corpo della cupola di Firenze eccede di 7 braccia quella di Roma; e così nel diametro se si prendono le distanze da un angolo all' altro della toscana, si trova che eccede 4 braccia dal diametro della cupola romana. Meravigliosa è la sua sveltezza, non ingombra esteriormente da rinfianchi nè da gradinata, come il Panteon a cui i gradini rinforzano l'esterior curva della volta nel luogo della sua spinta, nè sorretta da sproni che in numero di 16 rinfiancano il tamburo della cupola vaticana; e si ottenne quì tutta la solidità col solo mezzo di otto costolloni che la ritengono, accompagnandola sino alla lanterna. La cupola del Brunelleschi non ebbe mai bisogno di cerchi di ferro, nè dell'opera di tanti valenti ingegneri che stamparono volumi di controversie sui ripari opportuni per rassicurare quella di s. Pietro; e successi così felici dell'arte debbonsi alla profondità dell'ingegno nel legame di tutte le parti operato dall' insigne suo architetto.

Non vi fu diligenza che l'architetto non ponesse in opera per l'esecuzione di sì mirabil lavoro. Egli diede tutte le dimensioni de' mattoni che dovevano costruirsi con forme calcolate e determinate a spina di pesce, segnando tutte le commettiture e ugnature dei legnami con modelletti di cera e talvolta al momento dimostrandoli agli operai con pezzi di rapa, discendeva ad occuparsi delle cose più minute. Egli visitava la creta, le forme, le fornaci e ogni altrò materiale occorrente, separando ogni mattone imperfetto o che avesse il più piccolo pelo. Portò a tal segno la sua vigilanza e il suo impegno che il lavoro non cessò di progredire con la necessaria rapidità, e fece costruire sul luogo osterie e cucine per comodo dei lavoranti, che non perdevano in tal modo il tempo necessario per salire e discendere da sì lunghe scale e tanto meno si distraeano dall' opera giornaliera.

Lasciò anche Brunellesco il modello della lanterna, che dovette pur fare in concorso di un numero infinito di emuli, i quali non furono capaci d' immaginare per ove egli avesse aperto l'adito a salire fino alla palla; e dopo aver egli superate le tante difficoltà che gli fecero, giunto al momento di scioglier questa ch' essi speravano insormontabile, levò un pezzettino di legno che otturava uno dei pilastri, e si vide la scala in forma di una cerbottana vuota, e da una parte un canale con staffe di bronzo per dove agiatamente e con tutta la sicurezza si ascendeva (1). Durante gli ultimi anni della sua vita fece trasportare

(1) Due preziose memorie giacevano inedite intorno la vita di Filippo di ser Brunellesco, che servir possono a illustrare le opere di questo rarissimo ingegno; l'una scritta da Filippo Baldinucci, l' altra da un anonimo contemporaneo del Brunellesco. Sono queste di recente comparse alla luce per opera del sig. canonico Moreni diligente indagatore e illustratore delle patrie memorie.

e lavorare tutti i marmi della lanterna, ma non potè vedere ultimato il lavoro: che nell' anno 1444 la morte lo tolse dopo avere superati nell'impresa più ardua, ardirei quasi dire, gli uomini di tutte l'età.

Era di Brunellesco anco il modello del coro che fu provvisoriamente eseguito di legname, e vi stette finchè Cosimo I. ordinò che venisse ridotto a più ricca forma, commettendone l'esecuzione a Baccio d'Agnolo che lo cominciò nell'anno 1547. Fu adorno di bassi rilievi dal Bandinelli e da Gio: dall'Opera suo scolare; come pure fu scolpito dal primo di questi il Cristo morto sostenuto da un angelo che sta sull'altare, ove l'eterno Padre è sedente in atto di benedire. Fu la cupola incominciata a dipingere dal Vasari e per la sua morte fu riassunto e compito il lavoro da Federico Zuccaro che vi pose mano nel 1574 e vi die' compimento in cinque mesi.

Il tempio è internamente decorato da notabili monumenti e memorie, e sonovi molte statue di Benedetto da Majano, di Vincenzo Rossi, di Benedetto da Rovezzano, di Andrea Feruzzi, del Bandinelli, di Giovanni dall' Opera, che compongono un insieme prezioso e ammirabile, e per le quali la scuòla fiorentina si mostra in diverse epoche sempre onorevolmente.

CAMPANILE.

Giotto autore del Campanile di Firenze.

Mirabile è la torre per le campane che sorge isolata a canto la metropolitana, eseguita sul disegno di Giotto. Fu incominciata nel 1334 ed elevata con sommo e diligente artifizio fino all' altezza di braccia 144, ricchissima di bei marmi e di fini ed eleganti ornamenti, fra' quali si contano 6 statue scolpite da Donatello; e singolarmente distinguesi quella d'un apostolo calvo, ch' egli solea chiamare lo *zuccone*, opera così mirabile che vista nella dovuta distanza ad antica statua potrebbe rassomigliarsi per la grandiosa sua forma e per le bellissime e maestose pieghe cadenti che la panneggiano.

Più sotto, sul bassamento, sono disposti i bassi rilievi di Andrea Pisano in alcuni compartimenti, i quali servono per farci conoscere quanto da noi si debba a que' primi padri dell' arte e in quanta venerazione meritano d' esser tenute le loro opere. La natura dei movimenti, l'espressione delle figure si scorgono trattate con tal magistero, che in questa parte nei tempi migliori l'arte non ha mai fatto cosa maggiore.

S. GIOVANNI.

L'edifizio di s. Giovanni appartiene ai bassi tempi.

Quest' antica e celebratissima chiesa tenne luogo di cattedrale fino dal VI secolo, e per opera della regina Teodolinda assunse il nome di s. Giovanni, come ha provato il diligente scrittore di memorie patrie sig. preposito Lastri. Il troppo zelo per celebrare i monumenti oltre il confine del vero e del probabile ha impropriamente voluto far passare quest' edifizio come un antico tempio dal gentilesimo dedicato al culto di Marte. Ma basta aver conosciuto alcun poco le antiche fabbriche avanti che fosse dominante il culto cristiano per conoscere l'assurdità di quest'opinione o l'insussistenza di questo dubbio. Gli antichi templi edificati sotto il dominio degl' imperatori romani, per quanto nella decadenza dell' impero declinasse anche il gusto delle arti, null' ostante non presentano tanti errori in materia d'architettura quanti se ne trovano in questo; e le stesse basiliche costantiniane, che sono dei peggiori tempi, non sono sopraccaricate da tanti difetti. Prescinderò dal confutare sull' esempio del celebre abbate Lami questa credenza. Egli osservò che gli antichi cristiani distruggevano per lo più ed atterravano i templi consacrati alle false divinità, e quasi mai li convertivano all' uso loro, ma a fronte di questa osservazione potrebbero però farsi alcune eccezioni, e l'esempio del Panteon ne sarebbe una ben rimarcabile, in cui non accadde da prima altro cangiamento che quello del nume, e ben pochi altri integrali ne sono accaduti di poi. San Gregorio papa che per zelo aveva fatto gittare nel Tevere gli antichi idoli, per facilitare il progresso del cristianesimo in Inghilterra ordinò agli agostiniani di fare le stesse esecuzioni quanto ai simulacri, senza atterrare però i templi e distrugger gli altari, riflettendo essere anzi più facile l'attirare i popoli al culto cristiano, allorchè lo vedessero esercitare in quei luoghi medesimi che una lunga abitudine aveva pur consecrati alla venerazion religiosa. Il tardo consiglio di questo santo ci ha privato del molto che in Roma esisteva per conservarci il pochissimo che rimaneva in Inghilterra.

Ma argomento più di questo convincente e non trascurato dal suddetto colto illustratore delle antichità fiorentine trovasi nell' esame delle parti componenti quest' edifizio, qualora si osserva essere i capitelli dell' ordine primo fra loro diversi e misti di composito e di corintio, e le colonne varie nelle dimensioni delle grossezze e delle altezze e le basi non a queste appropriate, come se ad altri edifizj avessero prima servito. Nè ciò basta mentre si riscontrano ancora ineguaglianze di spazio fra gl' intercolunnj, e ciò che è più da stupire, i pilastri dell' ordine superiore posano in falso rispettivamente alle sottoposte colonne. Osservasi eziandio che i balconi o loggette del secondo ordine sono tramezzate da colonnette joniche, inversione che mai gli antichi

fecero, ponendo sempre inferiormente quest'ordine al corintio. Non si finirebbe più se tutte le sproporzioni e difetti delle cornici e modinature volessero annoverarsi, onde dimostrare che l' edifizio non può essere opera anteriore all' era cristiana. Più agevole riesce il ravvisarsi ciò che abbiamo osservato in altri edifizj, cioè che questa fabbrica venisse composta di parti rimaste da altre opere demolite e nell' epoca della decadenza delle arti raccozzate insieme, così mostrando quel misto di buono e di cattivo gusto che sempre risulta da ottimi materiali goffamente disposti (1). Per le quali cose non fuor di ragione assegnasi quest' edifizio al sesto secolo, in cui appunto la religione cristiana, avendo preso un certo ascendente sul gentilesimo, trovava dovunque avanzi di fabbriche dirute e abbandonate, delle quali i più moderni costruttori si sono sempre serviti pei nuovi edifizj in difetto di scarpellini e scultori; essendo allora più abile architetto quello che in luogo di porre tutta la sua invenzione nell' adattare il materiale, assoggettandolo al genio ed ai principj dell'arte, sapeva invece trarre il miglior partito da quanto già si rinveniva di lavorato e apparecchiato dagli altri, e trovava il mezzo più spedito e più acconcio nella riunione di parti quasi eterogenee tra loro per dare un insieme il meno sgradevole.

Ma dopo avere tolto a quest' edifizio tanta parte di pregio col rilevarne i difetti, onde l'imparzialità dell' osservatore campeggi spoglia d'ogni prevenzione ponendo la verità in tutto il pieno suo lume, converrà riflettere, che null' ostante egli fu dalla magnificenza fiorentina arricchito di opere singolarmente preziose, dimodochè senza tema di cadere in vana esagerazione possono le sue porte e i suoi bronzi giudicarsi i più bei lavori che esistano al mondo.

Porta di san Giovanni.

Verso il 1331 cominciò Andrea Pisano a decorare questo tempio colla prima porta di bronzo, la quale in quei tempi fu tenuta per uno stupore, finchè

(1) Vedesi fra questi materiali sino un pezzo di bella iscrizione romana impiegato come pura pietra coi caratteri capovolti, iscrizione cospicua che non si sarebbe mai collocata per disprezzo a far parte del parapetto di un balcone, se l' edifizio fosse di data romana.

IMP. CAESARI
DIVI ANTONINI PII FI
DIVI HADRIANI NEPOTI
DIVI TRAIANI PARTHICI P
DIVI NERVAE ABNEPOTI
L. AURELIO VERO
AUG. ARMENIACO PARTHICO
MAXIMO MEDICO TRIB. POT. VI
IMP. V. COS. II DESIGNAT III PROCOS
COLLEG. FABR. TIGN. OSTIS
QUOD PROVIDENTIA ET . . . . .
. . . .

poi non venne Lorenzo Ghiberti che nella fresca età di 22. anni ottenne il lavoro di un'altra porta del tempio, che nel 1424. collocò ove ora si vede, e sbalordì tutto il mondo. Mai s'erano veduti getti sì meravigliosi ove la semplicità della composizione, la sobrietà dello stile, l'esecuzione del disegno, il miglior gusto in somma della scultura campeggiasse più magistralmente. Fu aperto un concorso il più onorevole per questa grand' opera, e presentò il Ghiberti i suoi modelli a competenza di quelli del Brunelleschi, di Jacopo della Quercia, di Donatello, e di parecchi altri; ma furono i suoi ritenuti talmente superiori in merito ai lavori degli altri, che Donatello e Brunelleschi per quella vera saviezza, integrità e franchezza che caratterizzano gli uomini sommi, si ritirarono e giudicarono che nessuno poteva contendere al Ghiberti il primato. Dopo la prima porta compose la seconda ove superò sè stesso, e diede un lavoro in ogni sua parte classico, dividendola in dieci compartimenti le cui storie furono indicate e ideate da Lionardo Bruno aretino, com'egli stesso scrive a Niccolò da Uzzano. Fece pure Lorenzo il compartimento di bellissimi fogliami nell'altra porta verso la misericordia, sui quali fuse il Pollajolo la bellissima quaglia per cui si diede a conoscere come uno dei più singolari talenti dell'età sua.

Statue e argenterie.

Sopra queste mirabili porte che rappresentavano fatti del vecchio e del nuovo testamento, e che Michelagnolo soleva chiamare porte del Paradiso, furono in seguito collocate bellissime statue, giacchè verso la Misericordia tre ne fuse in bronzo Vincenzo Danti perugino, tre in marmo ne scolpì per quella di mezzo Andrea Sansovino, e su quella rimpetto all'opera tre di bronzo Gio: Francesco Rustici. Nell'interno della chiesa Donatello scolpì diversi lavori oltre alla sua mirabile Maddalena in legno che fu tanto lodata. In questo tempio, ove ogni prezioso ornamento convince della magnanimità e dello splendore della republica fiorentina, fu posto il magnifico altare d'argento che d'epoca in epoca fu condo[illegible] al suo termine dandoci, per così dire, una storia dell'arte nella sua varia e preziosa esecuzione. Durò questo lavoro per lo spazio di cento e undici anni, e leggesi sul dossale del medesimo chiaramente in lettere smaltate:

ANNO DOMINI MCCCLXVI. INCEPTUM FUIT HOC OPUS DOSSALIS TEMPORE BENEDICTI PEROTII DE ALBERTIS, PAULI MICHAELIS DE RONDINELLIS, BERNARDI DOM. CHOVONI DE CHOVONIBUS OFFICIALIUM DEPUTATORUM.

Non fu l'opera terminata se non che nel 1477. Vi lavorarono in gran numero artisti cospicui, e nei libri dell'arte si riscontrano i nomi di Bartolommeo Cenni, Andrea del Verrocchio, Antonio di Jacopo del Pollajolo, pagati per aver fatte le dodici storie de' bassi rilievi; e veggonsi in essa impiegati anche Antonio Salvi, Francesco di Giovanni in Vacchereccia, Berto di Gesi, Cristofaro di Paolo, Lionardo di ser Giovanni, e Michele di Monte.

Il numero delle statue grandi corrisponde alle divisioni tra i quadri di basso rilievo, e il fregio è contornato da 43 nicchie con altrettante statuette. Alla gran croce lavorarono Milano di Domenico Dei, e Antonio di Jacopo del Pollajolo; le paci di niello sembrano potersi attribuire a Maso Finiguerra e a Sandro Botticelli. Sono annessi a queste preziosità due quadretti di minutissimo lavoro in mosaico indicanti le principali feste dell'anno, che il Gori intitola *monumenta sacrae vetustatis insignia basilicae baptisterii florentini*. Le ricchezze di questo altare per l'arte che vi concorse non hanno pari fuorchè nell'altare d'argento in s. Jacopo di Pistoja, e questi due altari possono servire alla storia dell'oreficieria e della scultura in tal maniera da render chiarissimi i nomi di quei primi benemeriti autori, e da illustrare i secoli del risorgimento delle arti in Italia tanto quanto può attendersi da ogni altro monumento che ci rimanga.

DEL TEMPIO DI S. ANTONIO DI PADOVA.

(*Vedi Tavola I.*)

Nicola Pisano autore di questa fabbrica.

Questo insigne tempio, erettosi per decreto di una città ricca e famosa a gloria d'uno de' suoi benefattori elevato all'onor degli altari, dovette ben facilmente ottenere mezzi efficacissimi onde rapidamente avanzare nella sua elevazione ed essere corredato di preziosi monumenti delle arti. L'assegno che venne fatto a tale oggetto dalla città fu di quattro mila lire annue fino al compimento della fabbrica, e Nicola Pisano ne fu l'autore, come rilevasi dai pochi scrittori che lo hanno illustrato. Si vuole che abbia avuto principio nell' anno 1231, e ciò può essere probabile, avendo Nicola in quest'anno appunto ultimati i suoi lavori all'arca di s. Domenico in Bologna.

Sappiamo che nell'anno 1307 fu terminato l'edifizio, meno la cupola sopra il coro la quale non venne eretta se non che nell'anno 1424 secondo lo Scardeone. Vero è che non potevano i padovani scegliere un autore che avesse di sè levato maggior nome in Italia. Egli, quantunque di età freschissima, era stato chiamato alla corte di Federico II per assicurarvi le sue castella, egli aveva scolpita l'arca insigne di Bologna e il suo grido dall'un capo all'altro d'Italia suonava meravigliosamente. Forse in questa circostanza recatosi a Venezia vi avrà fondata la chiesa de' Frari; ragion volendo che la vicinanza lo determinasse ad accettar quell'incarico e d'altronde non sapendosi che in altra età egli si recasse di quà dall'apennino.

Le tre porte che sono nella facciata di s. Antonio danno ingresso a tre navate, e con archi grandiosi a quattordici gran pilastri sovrapposti vengono sostenute otto cupole, alte dal pavimento al catino piedi 106, eccettuata

quella di mezzo che s'innalza fino a 117. La sua figura è in forma di croce, lunga piedi 280 e larga 138, talchè le dimensioni dell' edificio non sono quelle che ne costituiscono il pregio principale, ma questo risulta dalla preziosità d' ogni genere di decorazioni, essendo così grandiosi i mezzi destinati per quest' oggetto che i direttori dell' opera poteronsi impegnare a far venire di lontan paese artisti distinti in ogni arte volendo che tutte le umane produzioni più segnalate contribuissero allo splendore dell' opera.

Si è creduto per lungo tempo che una certa pittura insigne nella facciata esterna di questa chiesa, mal concia per la sua antichità, e che nel 1773 venne restaurata dal Zanoni, fosse di Giotto, giacchè questo celebre dipintore si sa che dipinse in Padova, ov'ebbe lunga dimora. Ma più diligenti indagatori hanno potuto persuadersi che questa fosse opera di un certo Jacopo Avvanzi bolognese il quale dipinse nel 1380, e fu lodato dal Mantegna, dal Bonarrotti e dai Caracci per le rarissime sue opere. Questa pittura rappresenta una Vergine col Bambino, s. Giuseppe e s. Giovanni ed è collocata in una nicchia in alto dietro un' antica statua di s. Antonio al di sopra della famosa pittura di Andrea Mantegna, la quale rappresenta s. Bernardino e s. Antonio, restaurata essa pure dal Zanoni e sotto cui l' autore pose il suo nome nel 1452. Nell' interno della chiesa veggonsi opere molto distinte di valorosi pennelli, particolarmente dell' età più remota; ma principalmente meritando ogni celebrità gl' insigni lavori di scultura, tanto in marmo che in bronzo, saranno questi da noi ricordati per la loro importanza nel farci conoscere la storia delle arti in questa parte d' Italia.

Sculture che veggonsi in questo tempio.

Tutta l' interna parte della chiesa è ornata da memorie sepolcrali che sacre al merito di alti personaggi contribuiscono del pari a rilevar quello degli artisti che le hanno scolpite. Girolamo Querini patrizio veneto fece erigervi il monumento del cardinal Bembo, e non poteva questi essere meglio onorato che dagli autori adoprati in simil lavoro, giacchè il Sanmicheli inventò il semplice e nobile mausoleo, Danese Cattaneo scolpì il busto e Paolo Giovio fece l' iscrizione.

Altro più magnifico deposito fu eretto nell' anno 1555 ad Alessandro Contarini generale della republica, eseguito pure sull' invenzione del sopraccitato architetto. Due degli schiavi che ornano la gran mole sono di mano del Vittoria, avendovi scolpito anche il suo nome, come eziandio sono dello stesso la fama e un' altra statua delle varie che arricchiscono il monumento. Il busto è di Danese Cattaneo, e gli altri lavori sono opera di Pietro da Salò, d'Agostino Zoppo e d'altri buoni maestri di quell' età. Molt' altri depositi veggonsi in questo tempio di tanto merito che alcuni furono sino attribuiti a Palladio, benchè nol sieno o almeno non trovisi memoria alcuna per comprovarlo.

Jacopo Sansovino e Gio: Maria Falconetto veronese furono gli architetti della cappella dell'arca del santo, che fu ornata con quanta magnificenza ed eleganza mai si potesse, nella facciata e nell'interno piena d'intagli e di bassi rilievi, tutte opere de' migliori artisti di quel tempo. I pilastrini laterali alla facciata sono lavori veramente preziosi pel minuto e grazioso intaglio, ove il marmo è scolpito quasi fosse una molle cera trattabile, ed i fogliami e le figurine dall'una parte sono opere di Matteo Allio milanese, dall'altra di Girolamo Pironi. Sedici archi girano sopra dodici colonne e quattro pilastri. I cinque archi, che formano la facciata indicata, sono aperti e danno accesso alla cappella; quelli che stanno rimpetto, sono chiusi e parimenti lo sono due dei tre del destro lato e due del lato sinistro, sotto dei quali nove archi dell'interna cappella sono scolpite le principali azioni di s. Antonio da' migliori artisti. Girolamo Campagna, Danese Cattaneo, Tullio ed Antonio Lombardi e Jacopo Sansovino ne sono gli autori più accreditati.

Sembrò particolarmente degno d'encomio il basso rilievo del Sansovino ove espresse il fatto di quella giovinetta Carilia affogata in una fossa paludosa ed indi restituita alla vita, di cui tutti gli scrittori hanno fatto gran caso. Gli ornamenti stessi della volta di questa cappella sono pieni d'eleganza, sottilmente eseguiti per opera di Tiziano Minio detto Lazzaro padovano, scolaro esso pure del Sansovino, morto di 35 anni nel 1548. Molti sono anche i bronzi che adornano questa cappella, ma i quattro angeli che reggono i cerei negli angoli de' balaustri e le tre statue di s. Bonaventura, di s. Lodovico e di s. Antonio, non meno che le porte che chiudono l'ingresso ai gradini dell'altare sono bellissime opere dello stesso Tiziano Aspetti, che fece anche l'altare di marmo, leggendovisi in un lato dietro l'arca il suo nome, sebben quasi interamente corroso.

Il presbitero parimenti è ricchissimo per la sua architettura, i suoi ornamenti e le statue rappresentanti le virtù, fuse dal citato Aspetti. Sue parimenti sono le porticelle che chiudono l'accesso, e il Vellano, o come altri chiamano Bellano o Bellani scolaro di Donatello, unito col Riccio detto altrimenti Crispo, fusero le storie del testamento antico che stanno sotto le cantorie. Donatello fece i simboli che rappresentano i quattro Evangelisti e i bellissimi bassi rilievi che formano il parapetto dell'altare, oltre gli altri bassi rilievi che sono disposti intorno all'altare del sacramento. Il tabernacolo, la cui ricchissima esecuzione non basta ad ascondere il difetto d'essere eseguito con tre ordini d'architettura, offre molte bellissime rappresentazioni in bronzo di Cesare Franco architetto padovano e di Girolamo Campagna scultore veronese.

Gran candelabro del Riccio.

Opera del Riccio summentovato fonditore e scultore è l'elaboratissimo gran candelabro del cereo pasquale, una delle più ricche opere che si veggano al mondo in questo genere. Fugli per ciò decretata e battuta una medaglia

attorno a cui sta scritto *Andreas Crispus Patavinus Aeneum D. Ant. Candelabrum*. Anche il coro è ricco di bellissime produzioni dell'arte per le cinque statue dei protettori e della vergine in bronzo e pel Crocefisso di Donatello. Le statue in pietra poi sono di Girolamo Campagna.

Un basso rilievo in argilla, ora dorato, il quale rappresenta la sepoltura del Salvatore, è parimenti lavoro di Donatello, e non si sa per qual ragione non siasi fusa in bronzo quest'opera, che fra le sue può dirsi delle meglio inventate.

Sulla piazza esteriore del tempio vedesi anche la famosa statua equestre di bronzo di Erasmo da Narni detto Gattamelata, altro lavoro di Donatello, leggendosi nell'anterior parte del piedestallo il nome dell'autore; statua che servì a farlo conoscere e che gli assegnò un rango assai distinto fra i contemporanei e determinò i fabbricieri della chiesa a trattenerlo in Padova per comporvi le molte e insigni opere che gli furono confidate.

Pochi templi in Italia possonsi vantare di avere raccolti nel loro seno in tanta copia monumenti d'ogni arte preziosi, e che per le diverse epoche in cui furono eseguiti interessano tanto la storia di questi studj. Sarebbe pur utile e desiderabile che fossero questi con diligenza disegnati, intagliati ed illustrati completamente, e ciò forse farebbesi se l'abbondanza delle opere non allontanasse da simili imprese le quali sono di natura tale che difficilmente dai privati si possono eseguire e abbisognano di una parte almeno di que' sussidj possenti che furono causa dell'elevazione degli edifizj e della pompa di tante meravigliose decorazioni. Rapidi cenni abbiamo dato di questo tempio, consistendo le sue più rare prerogative nelle sculture delle quali poi a suo luogo avremo opportunità di parlare più lungamente.

CAPITOLO SESTO

DEL DUOMO DI MILANO.

(Vedi Tavola V.)

Singolare, grandioso e di ricchissima e laboriosissima esecuzione è questo sacro edifizio di cui cantò uno degli accurati suoi descrittori:

Oh tempio santo, oh ingigantita mole
Oh marmoreo colosso, oh vasto monte ! (1)

E veramente a un monte di marmi può pareggiarsi la sua elevatezza straordinaria, che nella strana composizione ci offre però tutto il carattere della ricchezza dei mecenati che intrapresero l' opera e della nazione che largamente vi contribuì.

Costruzione del tempio.

In luogo dell' antico tempio, arso e demolito più volte, siccome succeder soleva nei tempi di turbolenze e di guerre atrocissime, si cominciò ad erigere questo che signoreggia tuttora la capitale della Lombardia nel 1386, come lasciò scritto Simone Ursinigo uno degl' ingegneri di questa fabbrica, e come attesta una picciola lapide nel luogo detto la Cascina destinato al lavoro di quei marmi ove leggesi la seguente iscrizione in antica lingua:

EL PRINCIPIO DIL DOMO DE MILANO FU NELL' ANNO 1386.

ma non essendo piaciuto ciò che da prima fu eretto, tutto venne distrutto nel 1387, e vuolsi continuato nel seguente anno il lavoro che ora si vede nel giorno 7 del mese di maggio: *Anno MCCCLXXXVIII. Templum majus Mediolani jussu Johannis Galeatii Ducis* (benchè non fosse anche Duca) *in honorem B. M. Virginis incredibili impensa solido marmore instaurari caepit*. Questo rilevasi dal catalogo delle vite degli arcivescovi, ma si conosce che in quell' anno non si cominciò a edificare ma *instaurari solido marmore*, dimodochè indubitata è la vera fondazione del tempio attuale all' anno 1387. Discordano gli scrittori nell' assegnare alla fabbrica di questa chiesa il suo primo architetto, e sembra ad alcuni che il nome suo possa essersi perduto col primo disegno. Argomento per crederlo piuttosto un forestiero che un italiano, sembra che possa dedursi dallo stile dell' opera sua, lontano notabilmente da certa semplicità che anche in mezzo ai molti dettagli ed

(1) Carlo Torre Ritratto di Milano ediz. del 1674.

ornati pur sempre conservavano i maestri allora viventi in Italia. Erano già tre secoli e più dacchè era fabbricata la basilica di s. Marco in Venezia, e dacchè Buschetto, Diotisalvi e Bonanno avevano innalzate le fabbriche di Pisa; era un secolo circa dacchè Arnolfo aveva eretta la basilica di Firenze, e dacchè il Maitani aveva edificato il duomo d'Orvieto. Contava già più d'un secolo e mezzo l'erezione della chiesa di s. Antonio a Padova, e di pari età si gloriavano le sculture intorno all'arca di s. Domenico in Bologna; in somma quasi tutte le città cospicue dell'Italia erano famose per le loro fabbriche e pei loro santuarj, quando il duca Gio. Galeazzo Visconti ordinò che venisse eretto in Milano questo magnifico tempio, e il gusto della magnificenza e della solidità essendosi dovunque propagato in Italia, ed essendo chiarissimi già molti nomi de' più celebri architetti, non si può veramente comprendere come mai cadesse la scelta su d' uno straniero, a meno che non fosse uno di coloro per avventura che avevano edificato in Fiandra e in Germania alcuna di quelle chiese che hanno tanta analogìa collo stile di questa, la quale di fatto somiglia moltissimo nel gusto de' suoi ornamenti alla cattedrale di Strasburgo. Si sarà dunque probabilmente chiamato dall'estero il costruttore pel nuovo tempio di Milano, non già per difetto d' ingegni italiani o lombardi, che in quell' arte erano anzi molto svegliati, ma per quella vaghezza che si ha tante volte di superare l' operato dagli altri colla novità, colla magnificenza e sino colla stravaganza, qualora si tema che possano mancare i mezzi di farlo per forza di solido ingegno, siccome il greco pittore che diffidando di poter fare Elena bella, sfoggiò negli ornati dipingendola ricca. Comunque sia, egli è chiaro che in Italia, oltre i sopraccitati Arnolfo, Lapo, Nicola Pisano e Giovanni suo figlio, Spinello aretino, l' Orcagna, Andrea pisano, Agostino ed Agnolo sanesi e tanti altri avevano tali cose operate da non potere restarsi lor fama in alcun modo oscura. Ma potrebbe essere forse che il duca Visconti non fosse rimasto pago dei saggi avuti da alcuni fiorentini che fece venire a Milano, come si riscontra che fra il 1354 e il 1378 vi fosse un certo Alberto fiorentino scultore, cui furono dati a fare diversi lavori i quali per l' oscurità in cui sono rimasti sembra non corrispondessero alla giusta aspettazione che poteva aversi dei toscani (1); e ciò si confermò anche per la facciata della chiesa di Brera, recentemente demolita, eretta sin dal 1347 da Giovanni Balduccio scultore pisano e di cui si leggeva distintamente in una lapide:

(1) Di questo Alberto nulla dice il Vasari nè il Baldinucci, e soltanto qualche cenno ne fa il Piacenza nelle note al secondo Volume. Francesco Sacchetti poi ne parla nella novella 136 ove maestro Alberto prova *che le donne fiorentine con loro sottigliezze sono i migliori dipintori del mondo*; e nella novella 229 racconta come questi lavorasse lungamente in Milano.

MCCCXLVII. TEMPORE PRELATIONIS FRATRI GULIELMI DE CORBETTA PRELATI HUJUS DOMUS.
JO: BALDUCCI DE PISIIS AEDIFICAVIT HANC PORTAM.

opere tutte ben lontane dall' adeguare il merito di quelle che i nominati caposcuola dell'arte avevano altrove prodotte.

Pareri intorno l'architetto della Fabbrica.

Forse dunque non riprometendosi di poter con questi mezzi superare o almeno uguagliare lo splendore delle altre città fu scelto dai milanesi un forestiere, quantunque suppongasi da Carlo Torre essere stato uno di casa Omodeo, per trovarsi il suo ritratto in basso rilievo sopra il coro: *Incognito è il nome del suo architetto, tuttavia molti credono essere stato uno di casa Omodea ritrovandosi il suo ritratto a basso rilievo in lastra di rame scolpito col suo nome sovra il coro in uno di quei viali di forati marmi, nè d'altro architetto vedesi sembiante, o simulacro alcuno* (1): ma il nome di questo ingegnere architetto non ha punto che fare coi nomi già obliati di coloro che posero primi la mano a questa grandiosa opera, poichè Gio: Antonio Amadeo, o come altri leggono Omodeo, fioriva alla fine del XV secolo, e quantunque veggasi realmente la citata sua effigie, essa non vi fu posta che in occasione d'aver egli data direzione pei lavori della cupola, e fu quell' istesso Omodeo che assunse la direzione egualmente della facciata della certosa di Pavia, da lui abbandonata poi nel 1499 come riscontrasi da molte memorie esistenti nel archivio reale di Milano. Altri opinarono, che fosse un certo Marco da Campione; ma la più parte degli scrittori s'accorda a denominarlo Enrico Gamodia, o Zamodia di nazione tedesco, quantunque altrimenti non sia, come vedremo. Bene esaminando le antiche cronache e i libri di fabbrica coll'ajuto dell'opera del Giulini (fatalmente rimasta imperfetta) si è osservato che da un decreto dei deputati alla edificazione della basilica risulta un antico incominciamento, anteriore alle epoche da noi citate, e che per conseguenza non potendosi questo attribuire al fatto pratico, conviene necessariamente riferirlo al disegno. La data del citato decreto è del 1387 16 ottobre, ove si dice *ad utilitatem et debitum ordinem fabricae majoris ecclesiae Mediolani (quae) de novo Deo propitio, et intercessione ejusdem Virginis gloriosae, sub ejus vocabulo, jam multis retro temporibus initiata est, et quae nunc divina inspiratione, et suo condigno favore fabricatur, et ejus gratia mediante feliciter perficietur*. Sembra chiaro che *il retro temporibus initiata* non debba riferirsi che al disegno, e il *nunc fabricatur* sia relativo a ciò che realmente si pose mano a fare in quell'anno. Il Cesariano riporta nel suo commento di Vitruvio un'opinione che io credo validissima, poichè non solo di antica data, ma di uomo peritissimo nell' arte, e indagator diligente della

(1) Carlo Torre loc. cit.

verità, in cui si esprime così: *Questa è come la regula che usata hanno li germanici architetti in la sacra aede baricephala de Milano.*

Non è già che col peso di questi documenti escluder si voglia che in Milano non fossero uomini di merito nelle arti, se Giovan Galeazzo teneva sino un'accademia nel suo palazzo, se citansi quel Giovannino e quel Michelino da Milano che studiarono sotto dei Gaddi in Firenze, e se sappiamo che Simone Ursinigo fu il primo ingegnere; e che nel 1388 il tribunale di provvisione tenne una radunanza di molti uomini dell'arte per esaminare alcuni errori scoperti nel principio dell'edifizio. Io penso doversi credere, che tutti gli uomini dell'arte consultati servissero appunto per condurre ad esecuzione ciò che da altri potè essere stato inventato, o che fu d'uopo di andare modificando e adattando a seconda dei bisogni o delle difficoltà che s' incontravano in quell' arditissima impresa. Maestro Marco da Campione, Simone di Orsenigo, Jacopo e Zeno da Campione, Guarnerio da Sirtori, Ambrogio Pongione, Bonino da Campione, e parecchi altri vennero consultati nell'anno citato, ma non pare che ad alcuno di questi spettare possa la gloria d'aver dato il modello di questo edifizio. Sembra evidente che se l'ingegnere, principale autore dei disegni e architetto primo della fabbrica, avesse posto la mano a quest' opera non si sarebbero fatte tante consulte e non vi sarebbero stati tanti diversi capi ingegneri. Ci è noto per le stesse cronache che nel medesimo anno 1388 a 6 luglio fu eletto ingegnere generale della fabbrica Niccolò de' Bonaventuri francese, e che tre giorni dopo gli fu dato nello stesso grado per compagno Tavanino da Castel Seprio; e ciò non basta, perchè due anni dopo, cioè nel 1390 si legge nel registro delle ordinazioni capitolari questa annotazione: *Magister Marchus de Frixono inzignerius fabrice decessit die suprascripto circa horam ave marie in mane, et corpus ejus sepultum fuit honorifice in Ecclesia Sancte Thecle ipsa die post prandium.* Allorchè si parla di onorevole sepoltura di un ingegnero, scorgesi che il numero di questi artisti tenuto in parità di grado dee mantenerci fermi nella conghiettura che non erano altro che meri esecutori. In questo medesimo anno il capitolo prese anche la risoluzione di chiamare per supplemento al defunto un altro ingegnere da Monza o da Venezia: *Quod scribatur Inzignerio de Modoetia quod veniat Mediolanum, et videatur si vult servire fabrice: et si non vult venire scribatur alicui Mediolanensi commoranti Venetiis, quod videat si potest recuperare unum bonum Inzignerium ibidem.* E sul finire di questo secolo non solamente i citati, ma ancora moltissimi altri furono chiamati per attendere alla direzione o generale o particolare di alcune parti di questa basilica, come quel Giovannino de'Grassi pittore che ai 16 gennajo 1390 esibì alcuni disegni al capitolo e gli fu risposto che li serbasse per altro momento, ma nell'anno dopo fu poi ai 12 Luglio eletto esso pure ingegnero,

non che il figlio Salomone che successe al padre dopo la morte sua ai 6 Luglio 1398. Anche l'architetto della fabbrica della cattedrale di Como Lorenzo degli Spazj si trova fra il novero stesso dal 1391 al 1396 in cui ottenne di poter tornarsene al servigio della città di Como. Ambrogio Manizia e Pietro della Villa si trovano essi pure nel medesimo ruolo nel 1392, come anche Simone da Cavagnera il quale fu uno di quelli che fecero fare un modello di legno nello stesso anno di tutto l'edifizio. Che più, se mandato fu ancora un messo a Verona per condurre a Milano arbitro di molte differenze insorte tra la folla di questi ingegneri il famoso mastro Giovanni da Ferrara nel primo maggio 1392, e si trovò per risolvere le quistioni in compagnia di Zanello da Binasco, di Stefano Magato, di Bernardo da Venezia, di Pietro della Villa, di Enrico di Gamodia, di Ambrogio da Melzo, di Pietro da Cremona e di Paolo Osnago; i quali oltre gli altri sovraccitati fin qui formavano l'intera deputazione per le importanti controversie, che poi essendo decise e risolte, dopo *essersi lodato l'ingegnere Giovanni da Ferrara per la sua fedeltà e bravura e regalato di 20 fiorini d'oro, oltre le spese, fu ricondotto a Verona.* Non si finirebbe se tutti si volessero enumerare coloro ch'ebbero in quei pochissimi primi anni incarico d'ingegneri per quella fabbrica e non andrebbero dimenticati Marco da Carona, Giacomello da Venezia, Antonino da Paderno, Bartolino da Novara e i bravi frati architetti maestro Giovanni da Giussano domenicano e maestro Andreolo de Ferrari francescano, come non meno una folla senza confine d'intelligenti persone nominate distintamente come giudici poi di quistioni che a mano a mano sorgevano, appunto io credo per non esservi un capo inventore ed esecutore a un tempo di sì gran macchina. In conclusione abbiamo le memorie di oltre 30 architetti in una dozzina d'anni con primarj impieghi, il che non vedesi esser accaduto in alcun altro edifizio, ove il nome, il merito e la dignità dell'inventore primeggiando assolutamente seppelliva in una necessaria dimenticanza quasi tutti i subalterni, i quali restavano nella classe dei capi mastri. Facilmente s'intende per tutto ciò come accader possa confusione e come dovessero ad ogni momento insorgere dubbj, diffidenze, incertezze che ritardavano l'esecuzione con incredibile aumento di difficoltà. Di tutti gli artisti io non ho fatto parola, poichè mi riserbo più avanti a parlare più circostanziatamente di alcuni artefici forestieri.

Fu incamminata la fabbrica del tempio alla maniera di tanti altri edifizj che si veggono nei paesi del Nord, e ai quali viene assegnata la denominazione di fabbriche gottiche. In effetto più che in qualunque altra delle fabbriche di simil genere eseguite in Italia veggonsi in questa tutte le parti acuminate e tutte le arcate di sesto acuto, oltre una quantità di gugliette e di ornamenti tendenti sempre alla piramide non solo in ognuna delle sue parti, ma nella totalità della fabbrica. E a dir vero se vuolsi che nei paesi settentrionali questo metodo

di elevazione sui tetti non sia stato determinato da un gusto loro proprio ma da necessità per dare al colmo un tale declive che non vi si arrestino le nevi, non totalmente impropria sarebbe questa pratica anche in Milano, ove in gran copia e frequenti esse cadono per lunghe invernate. Pare che vi si possa eziandio associare altra causa di vaghezza e di grazia che sarà stata propria dei popoli del Nord, i quali non avevano sott'occhio i luminosi esempj de' greci e romani edifizj, per la qual cosa mancando di misure e di gusto hanno facilmente ecceduto e degenerato in cattivo stile, e in vece di dare un' idea di quella sveltezza che ricercavasi unita alla solidità che presentar debbono gli edifizj, sono caduti in ciò che dinota l'esilità la più manierata e il maggiore difetto di proporzioni.

Il Duomo di Strasburgo finito prima che incominciasse quello di Milano.

Quando si cominciò in Milano la fabbrica del tempio era già da un secolo finita quella del duomo di Strasburgo, e condotta anche quasi al termine l'estremità della sua torre, e per conseguenza aveva l' edifizio di sè e de' suoi costruttori sparsa sì luminosa fama in Europa, che Vienna, Colonia, Zurigo, Landshutt, Friburgo entrarono nel desiderio e nell'ambizione di emulare tanta grandezza. Nessun edifizio incontrò più ostacoli nella sua elevazione della cattedrale di Strasburgo che provò, prima di essere compiutamente elevata, tutti i danni del fuoco, dei fulmini e dei terremoti, finchè nel 1275 fu resa completa, dopo essere stata incominciata sin dall'anno 1015. Poco importa il conoscere gli architetti dell'interna parte del tempio, che non eccede in singolarità e in grandezza gli altri insigni edifizj di quella età eretti in Italia, ma dispiacerebbe che non si fosse conservato il nome dell'architetto che attese agli ornamenti principali e alla costruzione degl' ingressi e della torre per cui giunse quell'edifizio a meritarsi infinita rinomanza. Ervvin di Steinbach fu il nome di quest'architetto e si conservano tuttavia i disegni suoi nella casa della fabbrica. Egli pose mano agli altri edifizj appena ultimata la costruzione della chiesa, ed ebbe una figlia per nome Sabina che scolpì ornamenti e statue per decorare la porta del mezzodì della medesima. Anche s. Petronio di Bologna potè vantare in simile circostanza la sua valente Properzia de' Rossi le cui opere vedremo a suo luogo ricordate con molta compiacenza e con giusto onore del bel sesso.

Giovanni Hultz di Colonia finì interamente la torre di Strasburgo nel 1439 li 24 giugno, dopo 162 anni di lavoro sempre sulle tracce del primo suo inventore: opera veramente meravigliosa per l'enorme sua altezza (di piedi di Strasburgo 490 pari a 436 di Francia), per la singolarità de' suoi trafori, per la sua sveltezza e per la solidità reale che si oppone all'apparente sua esilità. Il famoso Enea Silvio Piccolomini, che fu poi papa Pio II, scrivendo di quest'edifizio lo chiamò *mirabile opus caput inter nubila condit.*

Architetti francesi e tedeschi.

Noi abbiamo certezza che accorsero molti architetti, ingegneri e scultori dalla Francia, dalla Germania e da altri paesi fuori d'Italia per contribuire coi loro lumi all'elevazione e agli ornamenti del tempio, e le cronache medesime di Milano ci conservano le prove di questi fatti. Primieramente quel Niccolò Bonaventura che si chiamò nel 1388 da Parigi, rilevasi ch' era francese, e precisamente nativo della capitale, dal registro di lettere ducali nell' archivio di Milano, ove si legge la licenza concessagli agli 8 giugno 1389 per fermarsi a Milano in servigio della fabbrica del duomo. Egli a competenza di Jacopo da Campione fece il disegno per gli ornati del gran finestrone posto in fondo alla chiesa ottenendo la preferenza ai 16 marzo 1391. Alla fine del secolo nel 1399, mentre Giovanni Alcherio milanese era a Parigi forse spedito a bella posta per procurare abili ingegneri in quel singolare genere di architettura, mandò a Milano un pittore per nome Jacopo Cova fiammingo con due scolari, e Giovanni Campamosia di Normandia con un suo compagno parigino per nome Giovanni Mignotto i quali furono tutti accettati con buoni stipendj al servigio della fabbrica. Questo Mignotto è uno di quelli che promosse gravissimi dubbj intorno alla solidità dell'edifizio, per lo che si tennero molti consessi nel 1401, delle quali cose a lungo parla il Giulini Vol. XI. p. 458.

Anche Giovanni Annex de Fernach di Furimburg, uno degl' ingegneri esteri sopracchiamato, mostrò di dubitare grandemente intorno la robustezza della fabbrica, *e fu rimandato dal capitolo in Germania per condurre a Milano qualche bravo ingegnere di quel paese, e tornato solo, gli fu diminuito il salario*. Sappiamo null'ostante che questo architetto era valente ornatista nel genere germanico, poichè il Giulini riferisce che *restò la sua memoria in molto onore presso alcuni intendenti di architettura, e restò il disegno da lui fatto per le sagrestie del duomo, il quale diminuito di ornamenti da Jacopo da Campione e da Giovannino de' Grassi, perchè di troppa spesa, fu poi messo in esecuzione per ordine del capitolo delli* 5 *Agosto* 1393.

Quell' Enrico di Gamodia tedesco, di cui abbiamo fatto cenno sul principio di queste memorie, rilevasi che venisse a Milano in novembre del 1391. Fu ingegnero della fabbrica egli pure e promosse grandi quistioni, a cagione delle quali si tennero molti congressi, e finalmente fu rimandato in Germania con qualche reciproco disgusto, lasciando però buon nome di sè presso gli architetti e gl' intelligenti imparziali di queste materie. Nel sopraccitato anno il capitolo invitò anche Ulrico da Fillingen di Ulm, ma non venne che tre anni dopo, e immediatamente si diede a fare molti disegni per la fabbrica che vennero con grande solennità esaminati *da giureconsulti, nobili, cittadini, fabbri e ingegneri per riconoscere le specie, le misure e le differenze delle opere proposte da Ulrico*, ed anche a questo toccò la sorte di andarsene

dopo alcuni mesi con non pochi disgusti per le insorte controversie. E non solo gli architetti nel XIV secolo furono ricevuti e consultati dall' estero, ma pare che gli scultori principalmente si assoldassero dalla Germania, poichè nella scarsezza degli statuarj, oltre quel Giovannino de' Grassi, non è riescito al Giulini di trovare nelle ordinazioni della fabbrica in quel secolo altri che Pietro di Francia, Annex Marchester (lodati nel 1393 e nel 1399), Gualterio di Monaco tedesco e Niccolò de' Selli d' Arezzo, citato anche dal Vasari come uno dei direttori dell' opera.

S'invoca l'ajuto degli architetti del duomo di Strasburgo.

Che i milanesi, quantunque d'architetti tedeschi si fossero già serviti, si valessero poi dell'opera degli architetti precisamente di Strasburgo, potrebbe ciò essere una mera conghiettura, se vuolsi avere riguardo alla prima pianta e costruzione del corpo dell'edifizio (indipendentemente dalle decorazioni e dalla cupola), ma poi diventa un fatto quasi dimostrato, allorchè nel 1481 essendo compiute le navate dell' edifizio si pose mano alla prodigiosa sua cupola ed altre esterne decorazioni, e ne abbiamo prova incontrastabile in due lettere che si conservano nell' archivio della città di Strasburgo, scritte a quei magistrati e governatori da Giovanni Galeazzo Maria Sforza una del dì 27 giugno 1481 ed altra del 19 aprile 1482, nelle quali chiede che gli siano spedite persone idonee all' elevazione della cupola di Milano, tratto dalla fama che celebrava il merito degli architetti della cattedrale di Strasburgo (1). Nella prima diretta ai *magnifici insignesque cives, amici nostri charissimi*, si parla dell' *optima sufficientia de lo ingegnero del famoso tempio de quella vostra città*, e l' altra sul medesimo argomento è indirizzata al *magnifico amico nostro charissimo Domino Petro Scotto Gubernatori civium, et consiliario Civitatis Argentinae, prefectoque fabricae templi majoris ibidem* (2).

(1) Essais historiques sur l' église cathédrale de Strasbourg par l'abbé Grandidier. à Strasbourg 1782.

(2) Ex Schilteri Theatr. antiquitatum teutonicarum, Argent. 1698 in chronica Alsatiae Jacobi de Koenigshoven. pag. 561. " Magnifici insignesque cives amici nostri carissimi. Questi fabricieri del celeberrimo templo de questa nostra inclyta città stano in suspensione de non fare furnire el tugurio se prima non consultano bene con optimi ingegneri utrum le columne maestre sopra le quale va fabricato serano forte e sufficiente a sostenir tanta machina e peso incredibile quanto haverà esser dicto tugurio, che sara cosa stupendissima, unde saria eterno stipendio se dopo fornito ce occoresse alcuno manchamento. Però essendone per diverse vie fatto intendere del optima sufficientia de lo ingegnero del famoso templo de quella vestra città pregamovi ce vogliati compiacere in mandarnelo fin quà, o luy o altro piu sufficiente che si trovasse in quella patria. Joanne Antonio de Gesa nostro citadino quale si manda li ad questo effecto gli farà bona compagnia per camino. Quà sara bene ricevuto e meglio tractato e faremo per modo chel ritornerà ben contento. Non vi rincrescha ad progliare questo carico per amor nostro in persuadergli chel vegni, che ne fareti cosa grata e sempre ne trovareti paratissimi a li vestri piaceri. Milani in arce nostra portae Jovis die XXVII Junii 1481.

Joannes Galeaz Maria Sfortia
Vicecomes Dux Mediolani etc.

A. Terzagu.

In quella circostanza molti altri architetti e ingegneri furono consultati, che tutti appariscono da memorie conservate negli archivj, fra quali si trova che un Alessio Ariense bergamasco fu ricercato nel 1490 per questo medesimo oggetto, e dovè differirvi la sua gita ritenuto dall' inalveazione del fiume Brenta in cui si occupava. Chi ha veduto i due singolari edifizj del duomo di Milano e della torre di Strasburgo, trovandovi un'affinità assai pronunciata e decisa, non potrà a meno di persuadersi che questa basilica lombarda ebbe a collaboratori principalmente gli architetti e ornatisti tedeschi.

Stile gottico in Italia abusivamente così detto.

I nostri primi architetti italiani, all' epoca in cui fu edificato il duomo di Milano, si erano alquanto reso famigliare lo stile, che si conosce troppo indistintamente sotto il nome di gottico, essi pure ne partecipavano e a grado a grado se ne spogliarono, secondo che s' andò conoscendo la ragionevolezza d'imitare le antiche fabbriche greco-romane, le quali avevano in Italia conservata la traccia dell' ottimo gusto, sebbene di una gran parte non restasse che il nome o appena qualche vestigio. Lo stile, con cui è edificata la gran chiesa di Milano, è precisamente quello che dominava allora più particolarmente in Germania, e ch' io chiamerò gottico moderno, il quale per un sì grandioso esempio si andò alcun poco propagando in Italia.

L' antica architettura gottica che si praticò ai tempi di Teodorico in Italia, di cui gran monumenti rimangono in Ravenna, è ben lunge dal darci un tale ammasso di stravaganze come abbiamo veduto posteriormente, e sebbene si fosse allontanata dalla romana severità, pure conservava molta sobrietà negli ornamenti e molta ragionevolezza nella costruzione. Non veggiamo, egli è vero, negli antichi templi romani l'esempio delle arcate continuate sopra colonne isolate, come si vede sotto il regno di Amalasunta nel 541 in Ravenna nella

Ex Schilteri editione Chronic, Koenigshoven pag. 564 Magnifice amice noster carissime. Rogavimus per litteras superioribus mensibus mag. vestram ut cum in hac urbe nostra templum ad honorem B. Mariae Virginis mirae magnitudinis, et pulchritudinis struatur: nec deesse velimus quo minus omnia rectissime fiant: et tanto operi nihil imputari queat: ad nos mittere vellet quondam architectum seu ingeniarium: quem isthic praestantissimum esse intelligebamus: ut templum ipsum videre et omnia recte metiri valeret ac suum super agendis judicium edocere, et quia idem architectus non venit et ut veniat eodem tenemur desiderio: rogamus rursum mag. v. ut nos hujuscemodi voti compotes efficiat: et ipsum architectum mittat: id enim gratissimum habebimus parati in similibus et majoribus vobis gratificari: Et hac de causa mittitur istuc praesentium lator cum facultate praebendi modum ipsi architecto veniendi. Mediolani XVIIII. Aprilis 1482.

Joannes Galeaz Maria Sfortia
Vicecomes Dux Mediolani.

B. Chalcum.

Fuori

Magnifico amico nostro carissimo Domino Petro Scotto gubernatori civium et consiliario civitatis Argentinae prefectoque fabricae templi majoris ibidem.

È facile che sia trascorsa qualche parola sbagliata sulla copia dall' antico originale, che però non varia in alcun modo il senso di queste due lettere.

chiesa di s. Vitale, ma almeno in quel tempo si fecero gli archi tutti circolari e di un solo centro. Le cause per cui coll' uso degli archi venivano esclusi gli architravi, i fregi e le cornici, già due secoli prima del tempo di Costantino si erano riconosciute derivare dal decadimento delle arti, dalla facilità d' impiegare le colonne e dalla mancanza di artisti atti a scolpire le indicate membrature architettoniche, senza bisogno di ciò ripetere dall' invasioni dei goti in Italia. Facilmente si confonde l' epoca colla causa, poichè essendo verissimo che questo modo di costruzione ebbe luogo al tempo del loro regno, essi si servirono degli artisti che qui trovarono dispersi e pochi, e dei materiali giacenti e predisposti che acceleravano i modi dell' esecuzione. I conquistatori non usi ad impiegare lunga età nelle loro imprese, per lasciare orme di grandezza nei monumenti da loro eretti ne spingono l' esecuzione colla rapidità propria d' ogni loro operazione.

Una delle cause più evidenti della sostituzione del gusto che ora da noi chiamasi gottico alla solidità delle forme greche e romane, si fu a mio credere la mancanza che in Germania, nelle Fiandre e nella Gallia v' era di materiali preziosi e di colonne, le quali avevano forniti tanti modi in Italia agli architetti, dopo il trionfo della religione sulle ruine del paganesimo.

Origine di questo stile.

Gli antichi italiani, de' primi templi costantiniani e delle altre fabbriche che andarono succedendo ebbero la ventura di poter trovare la materia predisposta e in parte lavorata con buone dimensioni, alle quali forzatamente dovettero adattarsi senza alcun merito, giacchè forse abbandonati a loro stessi, senza gli esempj che avevano sott' occhio e il sussidio che traevano da quelle preziose macerie chi sa in quali stravaganze non sarebbero caduti essi pure? Ma i popoli settentrionali, ove poco o nulla v'era di avanzi della romana grandezza ed anche quei pochi non edificati con ricchezza di materiali e quindi interamente deperiti e distrutti, ebbero un più libero e licenzioso ricorso alla loro fantasia, e a secondare quel gusto che potè da altri popoli essere loro recato. Quando anche nel settentrione il cristianesimo si trovò in tutto lo splendore e in uno stato di vera opulenza e quando non venne più per le incursioni barbariche impedita ogni sontuosa e lunga intrapresa, si misero a profitto le ricche donazioni fatte in favore de' sacri edifizj. Ed ecco che gli architetti non frenati più dal confin della spesa, impossibilitati all' impiego di materiali preziosi che non hanno e non conoscono, e privi dell' imitazione de' buoni modelli che non vedono, si abbandonano ad ogni licenza, e coll' esagerare le dimensioni tentano di sorprendere e di supplire ad ogni altra mancanza. Quindi pilastri d'una prodigiosa altezza reggono ardite volte che ascondono l'ignobile vista delli travi e danno un' idea di magnificenza egualmente che di eleganza, quindi finestre negl'intervalli delle pareti che seguono colla oblunga loro forma la simmetria del corpo dell' edifizio, e quindi un lusso singolare nell' arte vetraria che lasciò

ammirare attraverso a' cristalli le celebri storie colorate che resero sopra tutti commendevoli i talenti de' pittori di Francia e di Fiandra; e quindi finalmente gli artisti che lavorarono nelle ricche e famose abbazie di Scozia, d'Irlanda e della Bretagna. E non bastando questi sfoggi di costruzione e di decorazione ne seguirono del pari le guglie e gli archi ornati con tutta la famiglia di quelle minutezze che costruirono uno stile cui diedesi non so con quanta proprietà il nome di gottico.

Si è dunque veduto come gli architetti oltramontani verso il secolo XIII, per quell'ambizione che hanno tutti gli uomini di primeggiare, di migliorare, di abbellire, quantunque avessero minori idee, lontani dai veri prototipi di bellezza e di semplicità caddero nelle strane invenzioni di cui fecero parte largamente ai loro vicini. Finalmente si persuasero che la bellezza maggiore di un edifizio stesse in ragione della difficoltà, della fatica o della spesa, e se i loro antecessori s'erano alquanto dipartiti dalle buone regole essi le abbandonarono del tutto, e caricando ogni edifizio di minutissimi e capricciosi ornamenti, di alti loggiati, di strani capitelli, di archi acuti che intersecavano arcate circolari, di colonne lunghissime, esili, annodate, ritorte, spirali, aggruppate, ponendo intorno alle maggiori porte dei templi lunghe sfuggite di colonnette cappillari a guisa di prospettive, dando alle finestre una configurazione di fessure furtive più che aperture capaci all'introduzione libera e larga della luce, così costituirono quell'ordine, che continuando a dirsi gottico mal si confuse coll' architettura che fu praticata nel tempo dell'invasione de' goti in Italia. Le chiese di Strasburgo, di Reims, di Anversa, dei Templari di Londra, di san Stefano di Vienna, il duomo di Milano ne sono una prova; colla differenza però che edificatasi in Italia con grandi mezzi un opera di questo stile, non è meraviglia se potè riescire più ammirabile d'ogni altra per la sua grandiosità, mentre vasta impresa non fuvvi mai che atterrisse i genj italiani; e se da emulazione potevano essere mossi gli opulentissimi lombardi per far cosa che allora sorpassasse ogni produzione de'loro vicini, molto più facilmente sorpassar dovettero ciò che dai lontani fu praticato.

Imperfezioni di questo stile.

Ma non contribuirono soltanto questi novelli architetti alla spiacevolezza della vista coll'uso delle arcate a sesto acuto, che gran torto fecero alla solidità degli edifizj, come evidentemente è dimostrato dal Belidor(1), dal de la Hire negli atti dell'accademia delle scienze di Parigi, e come si vede in un opuscoletto stampato in Livorno del Frisio, che porta per titolo *Saggio sopra l' architettura gottica*, dal Cesariano con più proposito *germanica* denominata.

Falsamente si è da molti pensato, che gli archi a sesto acuto potessero reggere alla forza dei pesi più dei semicircolari, che quando anche si potesse ciò

(1) Belidor, Scienza degl' ingegneri, Lib. II Cap. I num. 10.

dimostrare per la forza del vertice, cade poi la dimostrazione per il maggior pericolo che corre l'arco gottico di rompersi tra la cima e l'imposta, come del tutto inutile e vuota di senso è l'applicazione che si fa da taluni della figura triangolare riguardata come modello di perfezione, volendo in tali edifizj ridur tutto a triangoli per quanto più si può equilateri, col prendere per uno dei lati la larghezza della base dell' edifizio, come si osserva nella facciata del duomo di Milano riportata dal Cesariano. Le fabbriche gottiche non proveggono assolutamente alla solidità reale e meno alla solidità apparente. Una quantità grande di edifizj di questo genere dee andar cedendo nei suoi esterni trafori ed ornamenti alle semplici intemperie, e quando anche sieno collegati gli archi con catene di ferro e sia supplito con mezzi ascosi di sicurezza alla solidità reale, rimane sempre il contrasto che si presenta allo sguardo esterno, e sentesi tutto il ribrezzo dell' apparente contraddizione, per la quale l'edifizio si tiene unito più per la forza dei mezzi latenti che per le buone leggi della statica e per le migliori pratiche architettoniche. È sempre bella e opportuna la risposta data al Pellegrini sull'obiezione che gli fu fatta del suo architrave troppo lungo nel battistero del duomo di Milano, allorchè disse che vi avrebbe posto delle chiavi di ferro da una colonna all'altra, e il Vignola gli soggiunse, *che le fabbriche ben intese vogliono reggersi da sè stesse e non stare attaccate colle stringhe*.

Caratteri di questo stile.

Potrebbe cercarsi se nelle opere di gottica architettura si scorgano pratiche costanti e determinate, ordini e stili pronunziati in tal modo che se ne possa riconoscere con precisione il carattere presso d' una nazione o d' un'altra, e potrebbe chiedersi se il gottico francese, fiammingo, tedesco, spagnuolo o italiano si rassomiglino pienamente tra loro, o vi siano tali differenze come fra i popoli della Toscana, quei di Corinto, quei della Jonia ec. L'esame dei monumenti è ciò che può soltanto con precisione soddisfare a questa ricerca, e si osserva che se pur avvi alcuna varietà nello stile essa si riscontra essere più relativa alla diversità dei paesi e all' indole delle nazioni, che alle varie epoche dei tempi. Da ciò chiaro apparisce che più analogo alla greca architettura esser doveva questo stile in Italia, allorchè però fu maneggiato da nazionali architetti; più ornato e più ricco in Germania; più leggiero in Francia e più gigantesco in Ispagna, differenze le quali non convincono d'alcun maggior gusto in queste nazioni, che servirono sempre al genio loro particolare alimentato dalle circostanze, e che impiegarono in tutti i loro edifizj coi materiali indigeni di ciascun paese anche i mezzi adattati all'ingegno ed allo spirito loro. Sembra piuttosto inferirsi, che questo stile si diffuse dovunque per un medesimo principio, il risalire al quale non sembra così malagevole come crede taluno. Le affinità che trovansi tra il gusto gottico e quello dominante in tutti gli edifizj moreschi o più propriamente arabi, sembrano poter spiegare come

dalle irruzioni che fecero questi popoli in Europa abbia potuto l'architettura gottica introdursi, e quindi passare nelle Gallie e nella Germania li cui monumenti sono posteriori al dominio dei saraceni in esse contrade. Non eranvi in fatti simili esempli negli avanzi della architettura greca e romana, che pur erano sparsi per tutta l'Europa, e queste fogge tanto rassomiglianti a quelle che usarono i costruttori dell' Alhambra dell' Alcanzar, della meschita di Cordova e di tanti altri edifizj non dovettero venir in uso ed esser insegnate che dagli arabi, o veramente se non vennero insegnate accadde che dopo il trionfo della religione emular si volle la grandezza e la ricchezza di quegli edifizj che nelle Spagne e in Sicilia, oltrechè nell' Egitto e nella Persia, vedevansi eretti in onore del loro profeta per opera e per comando dei califi orientali. È ciò assai probabile perchè le provincie meridionali di Francia furono abitate lungamente dai saraceni prima che Carlo Martello avesse salvato l' Europa dal loro giogo. Dalla cognizione poi e dall' esame dei monumenti dell' Indostan si vede con maggior evidenza come anche gli arabi non furono originali, e di là trassero i motivi del loro genere d' architettura, che non variando nell' indole ricevette soltanto modificazioni ingegnose ed eleganti. Queste osservazioni, che potrebbero essere soggetto d'interessantissime applicazioni, riconducono il nostro pensiere alla grand' opera tracciata dal sig. d' Hancherville, di cui abbiamo parlato nel principio di questo volume, ed in cui siamo costretti a trovare sempre più un fondo di ragione e una gran finezza di discernimento.

Motivi che si ascrissero per l'erezione del duomo di Milano.

Tornando all'oggetto principale del duomo di Milano, diverse cause si assegnano dagli scrittori delle antichità milanesi, determinanti Giovanni Galeazzo a por mano a questa gran fabbrica, fra le quali si annovera un voto alla Vergine per aver prole. Ttrovasi congiunta questa diceria all' altra favola *che in quei tempi poche donne partorissero*, *e che i maschj che nascevano non restavano in vita* (1) e con questo argomento si vuol giustificare come la città tutta prese una parte assai attiva, offrendo spontaneamente i più agiati suoi cittadini e le più cospicue matrone somme considerabili, aurei ornamenti e la stessa opera loro personale. Poco attendibile trovo anche l' altro argomento recato dal Latuada *che Giovanni Galeazzo Visconti*, *adoperata la maschera d'una finta religione per ingannare Bernabò suo zio e suocero*, *toltagli colla vita la signoria*, *sul bel principio del suo comando volle con sinceri argomenti di pietà emendar forse l'abuso che fatto ne aveva cogliendo l'occasione di farsi grato al popolo coll'innalzar questa fabbrica*. Ma in questo caso non pare che vi dovesse essere tanta spontaneità dei cittadini per contribuirvi; e d' altronde si sa che Giovanni Galeazzo non curava l' amore dei popoli, e scordando la violenza del suo carattere non ricorreva a mezzi

(1) Bianconi Guida di Milano.

di conciliazione per regnare sull' opinione, mentre la forza più possente de' suoi ragionamenti stava nelle armate e nei tradimenti, ed egli stesso fu che nel 1388 ridusse co' suoi consigli Alberto d'Este, che fu a visitarlo in Milano a far tagliare la testa ad Obizzo figlio d'un suo zio maggiore che aveva il diritto di successione per la morte di Niccolò suo fratello, e non solamente lo condusse a disfarsi di Obizzo ma della madre ancora, accusata di cospirazione contro di lui, e fece in fine abbruciare la moglie di quest' infelice, strozzare uno zio e tanagliare e squartare diversi loro amici e confidenti (1), e tutte queste cose confermano a mio credere che la susta più possente esser dovesse l'emulazione e la vanità, cause tanto chiare e patenti d'una gran parte delle più prodigiose azioni degli uomini senza bisogno di mendicare altri speciosi pretesti.

Architetti che vi lavorarono nel XV secolo.

Comunque si voglia però, questo tempio riuscì di grandiosa e bella struttura, e null'ostante tutti i difetti di stile sorpassò per la sua magnificenza e il suo sommo lavoro la più parte delle opere che si erano fino allora vedute in Italia. Seguirono costantemente i disegni dei primi architetti tutti quelli che furono in seguito impiegati nell' esecuzione e continuazione dell' edifizio nel secolo XV, e secondo Carlo Torre non furono pochi, giacchè vi annovera Bramante, Bramantino, Cesare Cesariano, Vincenzo Seregno, Giuseppe Meda, Angelo Siciliani, Galeazzo Perugini, Pellegrin Pellegrini, Martino Basso, Gabrio Busca, Melchiorre Megliavacca, Domenico Lonati, Gio. Maria Olgiati, Giacomo Soldati, Fabio Mangoni, Carlo Buzzi, Girolamo Quadrio, e da uno spoglio fatto negli archivj di Milano si trovano fino al numero di 52 gli architetti ingegneri consultati in quel secolo e adoprati per questa fabbrica. Egli sarebbe molto importante che fossevi alcuno fra moderni che, scrivendo delle arti lombarde, ponesse in luce una serie preziosa di documenti della loro grandezza, e le rivendicasse da quell'oscurità in cui presso i lontani esse giacciono per difetto soltanto d'illustrazioni.

Facciata del tempio.

Il Bianconi nella sua nuova guida di Milano riconoscendo come lo stile di questa fabbrica non corrisponde punto a ciò che si andava in quel tempo operando in Italia, e particolarmente in s. Petronio di Bologna e nella Certosa di Pavia, che pur fece erigere lo stesso Gio. Galeazzo, ove gli archi sono tanto meno acuti e più distanti i piloni e in somma vi si scorge uno stile che più si avvicina a' buoni tempi, piuttosto che ascriverne l'invenzione a un architetto forestiere propende ad opinare che il disegno fosse di lunga età anteriore all' esecuzione e che molti anni essendo rimasto giacente, per questa ragione si sia forse smarrito il nome dell'autore, ch'egli non è alieno dal

(1) Cronaca di Pietro Minerbetti anno 1388 Scriptores Etruriae T. II. Cronica di Bologna T. XVIII riportate dal Sismondi T. VII Cap. LIII.

credere italiano dei primi tempi; ma quanto più addietro si voglia risalire per dar forza a questo argomento, tanto meno si riconoscerà presso gl' italiani quello stile. Puossi bensì credere, osservando l' elevazione della facciata del duomo, riportata alla pag. 15 lib. I. dei commenti di Vitruvio pubblicati in Como dal Cesariano, che questo commentatore avesse veduto il disegno dell' architetto, e avesse desunto da quello la sua figura, e non già tratta dalla sua imaginazione, dimodochè l' opera del Pellegrini non fu successivamente ricercata per supplire ad una mancanza che realmente non vi era, poichè il disegno della facciata (fatto probabilmente dal primo architetto) era stato riprodotto dal Cesariano circa 40 anni prima che fossero fatti eseguire dal Pellegrini i nuovi disegni, dunque in un tempo che non poteva mai il libro del Cesariano essere caduto in dimenticanza. Ma ciò dev'essere nato per quelle o protezioni o vaghezze di novità o per altre secondarie cause indirette che attraversano ogni buona intenzione e fanno insorgere le difficoltà ove non sono.

Sia dunque che la facciata che aver doveva questo immenso edifizio non fosse disegnata dal suo primo architetto e che ne andasse smarrito il disegno, o non si volesse in alcun modo recare ad esecuzione, egli è indubitato che molti e varj progetti furono fatti e disegni eseguiti e spese e preparativi incominciati, quale con più e quale con minore successo. Commessa l' esecuzione e il progetto di questa a varj successivi architetti, sembrò loro forse poco lodevole il farla uniforme ai laterali, seguendo le tracce indicate dall' autore primo della fabbrica, e credettero forse non poter cogliere palma d'onore se non mettevano qualche cosa del loro nell' invenzione di questa esterna importantissima parte dell' edifizio. Di fatto i progetti più discussi e recati in parte ad esecuzione con preferenza, furono quelli ove con nessuna felicità veniva ad innestarsi il gusto romano solido e grave alla bizzarra esilità del gusto gottico dominante nel totale della fabbrica.

Progetti della facciata al tempo di s. Carlo.

Al tempo di s. Carlo, chiamato il Pellegrini, furono prodotte due idee ove erano innestati i due stili anzidetti, ma che per la morte di questo porporato nè l'una nè l'altra ebbero effetto. Il successore alla cattedra arcivescovile, parimente della famiglia Boromeo e cugino di s. Carlo uomo di molto studio e chiaro per il suo gusto nelle lettere sembrandogli che l'innesto di questi due stili fosse come nel corpo umano la *cervicem equinam* ovvero *Delfinum Silvis*, aprì un concorso, e promise un premio agli architetti che avessero presentato il progetto migliore.

Questa fu una misura savia e ben consigliata, qualunque conseguenza poi ne derivasse dalle sole opinioni degli uomini che sanno, giacchè si possono ricavare alcune verità e ottenersi la soluzione dei problemi più grandi, che rade volte per mancanza di circostanze si presentano alla pratica esecuzione degli artisti. Era di fatto in quei tempi uno de' più gran problemi

architettonici in Italia la facciata del duomo di Milano, come lo è stato a giorni nostri l'altro grandissimo occorso in occasione del regio edifizio che inalzasi nella piazza di s. Marco in Venezia; problemi che non si danno alle volte pel corso di molte generazioni. In simili gravissimi casi la maggiore difficoltà è poi sempre quella di allontanare ogni prevenzione al momento di pronunziare fra i progetti diversi la preferenza ad un solo, ma in questo caso io credo che quel degno e pio arcivescovo non consultasse un consesso di persone molto intelligenti.

Varj disegni di questa facciata.

Concorsero a quest'oggetto Martino Basso, Antonio Barca, D. Lorenzo Bernabita, Giacopino della Porta, il Tolomeo, Onorio Longo, Girolamo Rinaldi, Lelio Buzio, Antonio Maria Corbetta, Girolamo Sesto e Francesco Maria Richino, de' quali si veggono i disegni nella galleria della fabbrica. Si discusse, si fecero modelli, e col parere dei suddetti e di Muzio degli Oddi si tornò a preferire il disegno del Pellegrini senza piedestalli, e si tornò a por mano all'opera gittando ciò ch' era prima di quel tempo stato incominciato da certo architetto Alessandro Bernatti. Questa risoluzione, come far sogliono le cose concluse in tanta esitanza, non produsse altro frutto fuorchè un modello dell'opera in grande come esser doveva eretto pel comando di detto arcivescovo, modello che servì poi come arco di trionfo quando venne a Milano il cardinale infante di Spagna.

Oltre tutte le difficoltà che insorsero per l'esecuzione dell'opera non fu lieve quella delle colonne che non si vollero di più pezzi, ma di uno solo benchè si riconoscesse che sarebbero costate ventiduemila scudi per ciascheduna. Rottasi in seguito in tre pezzi la prima, dopo infinite spese nello smoverla dalla cava, il progetto rimase ineseguito. In questo stato di cose Carlo Buzio nel 1646, allorchè venne a Milano la regina di Spagna, presentò nuovo progetto con più saggio accorgimento, imitando i fianchi della basilica. Fu eretto provisoriamente con legnami in grande a guisa d'arco di trionfo, siccome tanti anni prima erasi fatto di quello del Pellegrini. Questo progetto vedesi inciso in fronte all'opera indicata della guida di Milano del Bianconi, e più circostanziatamente poi eseguito in grande nell' edizione di Milano di Carlo Torre 1674. Allora Francesco Cappello architetto e pittore presentò in concorrenza di quello di Buzio un altro modello che rianimò discussioni e contese, ma per deficienza di mezzi e per evitare inutili ulteriori spese, e dispareri infiniti si sospese la fabbrica della facciata, essendosi in questo frattempo dato compimento alle cinque porte secondo il disegno del Pellegrini, e cominciati i due gran pilastri che risaltano fra le porte. Per fatalità di tanta parte di spesa già fatta e d'opera avanzata, non fu adottato il progetto migliore, venuto troppo tardi per determinare il capitolo e i fabbricieri alla demolizione separata di quelle parti ch' erano affatto estranee al rimanente dell'edificio.

Facciata che ora vedesi.

Era riserbato all'età nostra famigliarizzata ormai coi prodigj, il vedere, può quasi dirsi in un istante, eretta fino all'ultima sommità questa gran facciata. Un cenno sovrano ha troncata ogni discussione e fatta sorgere l'immensa mole; ed ecco come per cose sì vaste voglionvi grandi circostanze, mezzi straordinarj e una potenza che prevalga ai languidi sforzi di nazioni affievolite benchè opulenti. Deboli sarebbero i progressi delle arti senza il concorso di certi ajuti onnipossenti, ed è per ciò che impossibil riesce il separare la storia di questi dagli avvenimenti più grandi del mondo.

Come poi lodevolmente s'innesti il gusto romano col gottico, come possano compatirsi le doppie finestre sulle tre porte principali, questo è ciò su cui non giova il venire ad esame, sembrandomi che ognuno possa da sè vederlo e giudicarlo. Nè v'ha luogo a censura in una circostanza in cui l'idea di sì gran beneficio non dee che destare gli animi alla riconoscenza; e se pure non risultasse laude all'accoppiamento dei due stili, non per questo possono riprovarsi gli odierni cooperatori i quali trovarono già tanta parte di esecuzione consolidata da un lungo corso di tempo; e se vi potè esser dubbio o quistione, la trovarono pel fatto anteriore già sciolta o transatta.

Ornamenti di questo edifizio.

Presentasi dunque ora questa gran fabbrica quasi totalmente compiuta, ed offre nella sua mole uno spettacolo singolare soprattutto lasciando indeciso l'occhio sulla solidità sua per le strane dimensioni de' suoi piloni, e per il sopraccarico degli ornati e trafori che la rendono così ricca di capricci; e realmente può dirsi che in tal genere di edifizj non abbiavi il secondo che possa destare pari sorpresa. Le mensole, le nicchie, le statue che decorano l'esterior parte e l'interna dei piloni, e gli ornati tutti del tempio sono talmente profusi e di una sì finita esecuzione che sebbene non sieno opera de' primi scarpelli italiani null'ostante presentano nel loro insieme un lavorìo di marmi quasi inconcepibile e veramente l'opera di più generazioni d'uomini dedicati indefessamente a quest'oggetto. Non si trovano ovunque facilmente riunite tante bellezze ad una massa di tanti difetti, ma la maestà del totale è veramente degna di tutta l'ammirazione. Vedesi con sorpresa la scienza dell'arte più profonda di edificare, e un ardimento di cui non saprebbesi trovare altro esempio nell'antichità. Osserveremo però che fortunatamente per il risorgimento delle arti non ebbe effetto la perpetuità dell'impero di un gusto che parve minacciato da questa immensa mole, che superando in grandezza e ricchezza ogni altra produzione di simil genere, resesi meravigliosa e volle assoggettare per qualche tempo ancora il talento degli architetti ad un genere di lavori atto ad esaurire quasi le cave dei marmi, a lambiccare tanti cervelli nell'immaginare tanta folla di ornati e ad ingojare per tanti secoli tante generazioni d'artisti.

Come il gusto tedesco si diffuse in Italia.

E a gloria parimente delle arti io trovo che troppo largamente è asserito il detto di uno scrittore che : *à peine eut-on comencé le monument , que de toutes parts accoururent les architectes pour étudier les grands principes de l'art. Milan devint l'école de toute l'Italie et à en juger par l'ardeur avec la quelle on étudioit le gigantesque , le bizarre , le discordant du gothique , l'architecture grecque sembloit condamnèe à d'éternelles ténébres* (1). Per ismentire quest'asserzione basta sovvenirsi che già il Brunelleschi in Firenze stava appunto in quel tempo con acume d'ingegno e forza di dottrina segnando il vertice a cui salir poteva la forza del genio in Italia, e non può dirsi per conseguenza che mentre sorgeva in Italia il duomo di Milano, sorgesse con quello un modello per tutti i nostri architetti. Sembrami che possasi piuttosto concludere, che chiamati dall' estero quei costruttori e lusingati dagl' iterati inviti che abbiam visto loro fatti dalla corte di Lombardia, diramassero così e facessero durare in alcuna parte d'Italia quel loro cattivo gusto di edificare, il quale non si adottò poi tanto universalmente ed ebbe la durata ed impero che aver sogliono le strane mode, rivestite dal miglior gusto di chi se ne adorna, come successe in Roma al tempo di Adriano in cui prese tanta voga la moda delle cose egizie, ma confermate ed eseguite dal gusto e dai scarpelli greco-romani. Anche Vasari si querela di questa irruzione di cattivo gusto che innondò l' Italia, ma non vi ebbe regno uniforme nè esclusivo (2).

(1) Des temples anciens et modernes, ou observations historiques et critiques sur les plus célébres monumens dé l' architecture grecque et gothique, par M. L. M.

(2) „Ecci un altra specie di lavori che si chiamano tedeschi , i quali sono di ornamenti e di proporzione molto differente dagli antichi e da' moderni; nè oggi s'usano per gli eccellenti, ma sono fuggiti da loro come mostruosi e barbari, mancando ogni lor cosa d'ordine, che piuttosto confusione o disordine si può chiamare, avendo fatte nelle loro fabbriche, che sono tante che hanno ammorbato il mondo, le porte ornate di colonne sottili, ed attorte a uso di viti, le quali non possono aver forza a reggere il peso di che leggierezza si sia ; e così per tutte le facce, ed altri loro ornamenti facevano una maledizione di tabernacolini l'un sopra l' altro con tante piramidi e punte e foglie, che non ch'elle possano stare, pare impossibile ch'elle si possano reggere ; ed hanno più il modo da parere fatte di carta che di pietre o di marmi. Ed in queste opere facevano tanti risalti, rotture, mensoline e rilievi che sproporzionavano quelle opere che facevano, e spesso con mettere cosa sopra cosa andavano in tanta altezza, che la fine d'una porta toccava loro il tetto. Questa maniera fu trovata dai Goti, che per aver ruinate le fabbriche antiche, e morti gli architetti per le guerre, fecero dopo coloro che rimasero le fabbriche di questa maniera, girarono le volte con quarti acuti , e riempirono tutta l' Italia di questa maledizione di fabbriche che per non averne a far più , s' è dismesso ogni modo loro. Iddio scampi ogni paese da venir tal pensiero ed ordine di lavori che per esser eglino talmente deformi dalla bellezza delle fabbriche nostre meritano che non se ne favelli più che questo, e spero etc.„ Vasari proemio dell'architettura capitolo III.

Dimensioni generali.

Cinque navate dividono il tempio in forma di croce latina, e questa separazione è formata da 52 piloni quasi ottagoni eguali tra loro all'eccezione dei 4 più grossi che sostengono la cupola e che eccedono, di poco però, senza punto impedire la visuale, provvedendo quanto basta alla solidità. Contrapposti ai piloni nel muro circondario della chiesa sporgono internamente i mezzi piloni e due terzi di piloni negli angoli per reggere le volte a crociera secondo il praticato nelle fabbriche di questo stile. La lunghezza di questa chiesa nel suo totale è di braccia 248, sopra 96 di largo, ma nella croce, comprendendovi i bracci e due capelle aggiunte posteriormente in luogo di due porte, è di braccia 146. Bello oltremodo sarebbe stato che tre sole porte grandissime avesse avuto la facciata, come sembra esser stato il primo concepimento dell'architetto secondo il Cesariano, le quali corrispondevano appunto ai tre gran finestroni che occupano i tre lati del poligono dietro il coro. Lungo tutta la chiesa in ciascun intercolunnio avvi un finestrone, meno in quella che resta impedita dalle sagrestie, dalla qual configurazione e distribuzione di luce risulta che l'interna parte del tempio è bastantemente chiara e benissimo simmetrizzata.

I capitelli dei piloni, che separano la navata maggiore dalle laterali alta 78 braccia, sono ornati ciascuno con otto nicchie per altrettante statue ed hanno i lor frontoni acuminati, e l'interno della cupola è pure abbellito con nicchie e statue e s' innalza col suo lanternino internamente dal pavimento braccia 127. L'esterno dei piloni e le spallature dei finestroni è sopraccaricato di ornati, di nicchie, di statue, di baldacchini acuminati, essendone tre per cadaun pilone e quattro per parte a ciaschedun finestrone. Rimane giustamente sorpreso chiunque riflette che il numero delle statue tra l'interno e l'esterno oltrepassa le 4400, e scema anche dopo tal cognizione il desiderio di conoscer tutti gli autori delle medesime, giacchè ristretto il numero degli scultori a' soli nazionali non abbiam traccia che vi fossero mai impiegati quei classici scarpelli italiani che avevano acquistata altrove molta celebrità. Questa città di statue, giacchè può dirsi che un tal numero eccede la popolazione di molti paesi che si annoverano fra le città, finisce con una quantità di ornati nella sua cima che a guisa d'un parapetto traforato coronano l'edifizio; agevole è il passaggio dalle maggiori alle minori navate col mezzo di bellissime scale, e canali ingegnosi sono per tutto distribuiti e scolpiti egualmente con tutta la magnificenza per lo scolo delle acque. Si contano 98 guglie sul vivo dei piloni piene di statue, d'ornati, d'intagli. Una sola delle scale che portano dalla sommità della cupola alla guglia di mezzo si vede compita, e quattro forse esser dovevano, ma la mirabile esecuzione di questa basta a far fede dell'ingegno dell'architetto. Il disegno riportato dal Cesariano dimostra la maggior altezza a cui ascender doveva questa guglia, che però si eleva 49 braccia sopra il lanternino, e stavvi sopra una statua di metallo di M. V. alta braccia 7

che in totale si stacca dal pavimento per l'altezza meravigliosa di braccia 187 ossiano piedi di Parigi 335 $\frac{1}{2}$.

Scultori delle statue.

Marco Agrate ch'è lo scultore del s. Bartolommeo, di cui vien fatto molto caso per la scienza anatomica con cui è scolpito, passa presso molti pel migliore degli scultori che abbiano lavorate statue in questa fabbrica, non sapendosi da tutti che sienvi in essa altre opere tanto superiori nelle quali infaticabilmente lavorarono molti altri, la cui fama non merita d'essere oscura. La s. Elena, il Lazzaro, s. Pietro, s. Lucia, s. Eustachio, s. Longino, s. Agata e alcune altre furono scolpite da Cristoforo Solari detto il Gobbo. Andrea Fussina scolpì la Maddalena che tiene un vaso nelle mani, e Biagio Vairone fece il Davidde colla testa del Golìa. Questi, unitamente a Caradosso Foppa, e ad Agostino Busti detto il Bambaia, sono i principali antichi scultori milanesi, dei quali trovasi traccia e memoria, ma grande fu poi il numero de' moderni, fra' quali Andrea Biffi e Carlo suo figlio, Girolamo Pristinaro, Gio. Battista Bellandi, Gasparo Vismara, Pietro Lasagni, Antonio Albertini, Gio. Battista Volpini, Carlo Buono, il Prevosto ed il Bussola, dei quali ultimi sono le statue gigantesche sulle basi dei pilastroni della facciata che sostengono la fabbrica (1).

Questo numero considerabile di artisti colla successione dei tempi impiegato in sì lungo lavoro non ha levato un grido per cui pareggiarsi da loro il merito dei primi d'Italia, e non si comprende con sufficiente chiarezza come questi non abbiano formato una scuola da cui uscissero insigni scultori, come promettersi doveva dal favore di simili circostanze. Da questo riflesso sembra potersi dedurre che non basta il promovere le grandi opere, quando non vi sia il concorso di tutti quegli eventi che sono proprj per lo sviluppo dei talenti e per destare un' emulazione fra gli uomini che più ambiscono alla gloria.

(1) È singolare però che in Lombardia vi fossero uomini di chiaro ingegno, il nome dei quali in queste arti si celebra in parecchi luoghi d'Italia, e di cui poco o nulla si sa in patria, come per esempio quel Barattieri che nel 1172 innalzò le grandi colonne di granito a Venezia sulla piazza di s. Marco che dovea pur essere uomo di non comuni talenti, e quel Pietro di Martino milanese che nel 1470. si vuole che scolpisse (su di che parleremo a suo luogo) il bellissimo arco d'ingresso al castel nuovo in Napoli ad onore di Alfonso I. di Aragona, e quel Matteo Allio milanese che scolpì unito col fratello Tommaso quelle elegantissime pilastrate alla chiesa del santo in Padova non inferiori alle preziose sculture che per opera d'altre mani ornarono la facciata e l'ingresso della chiesa della Certosa presso Pavia; e diversi altri che nome ebbero fuori chiarissimo e distinto ma oscuro silenzio li coperse d'obblivione dov' ebbero la nascita. Tutte queste considerazioni ci muovono a sempre più desiderare che vengano illustrate le arti particolarmente in un paese che non può dirsi che sia ancora chiaramente e degnamente conosciuto. Ma quanto poi all'arte di edificare egli è certissimo che assai noti furono in tutta l'Italia i lombardi e i luganesi in ispecie; e basta lo scorrere i libri di fabbrica ne' vecchj archivj per riscontrarvi ad ogni momento nomi di capi mastri e di taglia pietre venuti da Lugano o da altri circonvicini paesi di lombardia, e fino dal XIV e dal XV secolo già riconosciuti i più abili in quelli esercizj.

Pare che nella pittura avessero i lombardi più fortunati successi di quello che nella scultura; e volendo essere giusti ed imparziali in favore degli artisti di quella nazione conviene riflettere che una gran parte della loro celebrità non è diffusa poichè meno sollecitudine vi è stata che non altrove di magnificarla co' scritti e colle memorie biografiche. I toscani, che sono stati i primi a saper scrivere la nostra lingua, hanno eternata la memoria de' loro artisti con opere di scrittori che oltre di conservarci i fasti delle arti fanno anche testo di lingua. Dietro quest'esempio non fuvvi quasi città che non producesse in Italia le vite de' suoi artisti, dalle quali per non so quale strano destino bisogna eccettuare Milano che lascia ancora presso i dotti nelle arti il desiderio che pur sorga un conservator diligente delle patrie glorie e del merito dei Luini, del Ferrari, del Salaino, del Lanino, di Marco Ugione, di Cesare da Sesto, di Lomazzo, del Crespi, del Procaccino e di tutti quegli altri che appartengono a questa scuola, non abbastanza conosciuti per l'indicato silenzio e più celebri pel loro pennello che nol furono gli scultori per le loro statue, sebbene noi avremo luogo a dimostrare che nel XV secolo e in una parte del XVI vi furono scarpelli di un merito assai distinto, i quali avrebbero potuto disputare le prime palme nel resto d'Italia se fossero stati più promossi e più noti.

Non vi lavorano che i soli lombardi e per quali cause.

Erano però in quel tempo floridissime le arti e particolarmente quelle della scultura e non si trova che per scolpire una porzione di quelle tante statue si avesse mai ricorso ad alcuno dei tanti che fiorivano in Toscana, lavoravano a Roma, a Venezia, a Genova ed abbellivano il mondo colle produzioni più sorprendenti. Donatello, il Ghiberti e tutti gli altri del XV secolo potevano essere noti allora pei loro stupendi lavori e chiamati all'opera del duomo di Milano. Poco dopo l'Italia fu piena d'artisti d'ordine elevato e celebratissimi pei loro insegnamenti come per le loro opere, nè soltanto furono in quell'età fregiate da' lavori di tanti insigni scarpelli le fabbriche di Firenze, di Siena, di Roma, ma Orvieto, Padova e Bologna e in seguito Loreto divennero gloriosi per opera loro.

Convien dunque dire che o per alcuni disgusti, o per qualche massima adottata dopo l'erezione dell'edifizio, quasi statutariamente si escludessero gli artisti stranieri dall'adornarlo, giacchè per ogni altro oggetto non vedesi posta in pratica una simile esclusione; o almeno se v'era qualche opinione contro il soccorso dei talenti forestieri, questa cedette coll'andare del tempo veggendosi altre fabbriche erette in Milano da Bramante sotto Ludovico Sforza circa 100 anni dopo incominciata quella del duomo; e basti riflettere a Leonardo da Vinci il quale pose per sì lungo tempo sede a Milano e vi si può dir fondatore della migliore scuola che abbia mai illustrata la Lombardia.

Sembra dunque che questa esclusione si conservasse relativamente alla sola fabbrica del duomo, ritenendola come una miniera perenne per tutti

gl'ingegni del luogo, non già come cosa stabilita formalmente in odio o in rifiuto dell'opera altrui, ma a poco a poco passata in costumanza per assicurare l'esistenza a quelle benemerite famiglie di artisti cui si doveva il primo incremento di quella fabbrica. È da osservarsi che v'ebbe fors'anche parte ciò che altrove abbiamo osservato, cioè che non ebbero grande argomento i lombardi di essere soddisfatti delle opere che si videro in Milano dello scarpello d'alcuni toscani, dimodochè essendo entrati in una specie di rivalità colle altre capitali dei diversi stati d'Italia per la costruzione dell'edifizio, ed essendosi determinati per quello a valersi dell'invenzione d'uno straniero di lontan paese, come abbiamo conghietturato con fondamento, vollero poi almeno decorarla da loro medesimi per non privar di soccorso i patrii ingegni e per non dividere coi vicini una gloria alla quale avevano rinunciato già in gran parte coll'adottare il progetto di un edificio germanico. Non è raro che per emergere grandiosamente in qualche impresa si eviti di valersi dei mezzi che potrebbero prestare gli emuli stessi di quella gloria a cui si aspira e molto più se questi sono i nostri finitimi. Ciò accade per un principio di rivalità che mantenendo un'alienazione fra gli animi è stato però spesso cagione di produzioni sorprendenti e magnifiche per spirito d'emulazione. Che se a ciò i proprj mezzi non bastano, si ha minore difficoltà a valersi di quelli che ottener possonsi dai lontani col preterire quelli che si avrebbero dai vicini.

Ecco ciò che forse potè aver luogo in quei primi tempi e cedendo poi in seguito questa parte di rivalità a quel contatto benefico che passa fra i dotti, de' quali tutto il mondo è patria, e postosi in commercio ogni risultato del saper loro, rimase un avanzo di antica gelosia per la sola continuazione della fabbrica del duomo per la quasi statutaria esclusione degli scarpelli stranieri. Se queste considerazioni non sono totalmente applicabili al caso, potendosi forse allegare qualche contraria asserzione, è però permesso di credere che avendo i lombardi accordata tutta la confidenza al primo architetto, per quanto sembra tedesco, ed essendo riesciti a sorprendere colla novità gigantesca della magnifica lor cattedrale tutta l'Italia, abbiano poi in seguito voluto ultimare per loro unico mezzo quest' immenso lavoro, onde mantenere forse così un monumento di gloria nazionale indiviso cogli altri italiani.

Egli è vero che per questo zelo di emulazione sembra potersi cogliere un maggior frutto fra gli artisti che lavorarono sì vasta popolazione di statue e di sculture; ma forse vi fu un tempo che questi lavori ebbero un prezzo assai limitato, senza che alcuna lusinga animasse gli artefici a vederlo determinato adequatamente al loro merito, il che dovette scemare di molto la gara fra talenti nazionali, oltre di che opponevasi alla concorrenza anche degli esteri. In ogni altro edifizio erettosi a quell'epoca in Italia venivano aperti

concorsi e stabiliti contratti coi singoli artisti che si offerivano in proporzione della loro celebrità, ed il loro merito veniva con tutta la forza dei mezzi e lo splendore de'mecenati promosso e premiato. Una tanta farragine di statue dee aver esclusa la possibilità di usar tali mezzi e reso difficile il premiare adequatamente quegli autori che venendo dall'estero fossero stati preceduti da una fama troppo onorevole, e si osserva (singolarissima cosa!) che il più eccellente degli scultori milanesi, le cui opere gareggiano in Roma e in Loreto con quelle di Michelangelo, Guglielmo dalla Porta non ha decorato col suo scarpello la fabbrica del duomo di Milano. Già la protezione entra per molto in questa sorta di affari, e non è meraviglia che i giudici dei modelli, e gli apprezzatori delle statue tolti dalla classe dei cittadini fabbricieri della cattedrale, ascoltando quelle prevenzioni, lo spogliarsi delle quali non è proprio di chi non coltiva le arti, abbiano escluso anche l'intervento degli stranieri. Le protezioni hanno sempre agito sull'animo di chi è vestito della prima autorità, e Alessandro allorchè permise soltanto a Lisippo fonditore di far la sna effigie, in un tempo nel quale le arti erano al colmo della perfezione, non fè che onorare un artista distinto coll'usare un manifestissimo torto a quant'altri certamente erano capaci di adeguarlo. Plutarco di fatto nel far queto racconto adduce inverosimili ragioni, ma Plutarco non era artista e non s'è accorto che sotto que' speciosi e inattendibili pretesti si ascondeva manifestamente una protezione e un raggiro di corte. E quando pur anche alle surriferite cose non si volesse dare tutta l'importanza e la fede, valga il riflettere che appunto al tempo di Galeazzo Visconti s'accesero e mantennero vivissime discordie e si fecero sanguinose guerre fra i lombardi e i toscani. Galeazzo fu il primo duca di Milano, e questo suo innalzamento ingelosì sì fattamente tutte le potenze italiane che gli fecero una lega contro, alla testa della quale si mossero i fiorentini che suscitarono verso di lui quasi tutta l'Europa, armarongli contro Roberto imperatore disceso di nuovo in Italia, e chiamarono gli eserciti di Francia guidati dal conte d'Armagnac, rotti poi e dispersi dai lombardi sotto Alessandria; poi si unirono col papa e coi bolognesi contro il Visconti, e soggiacquero alla disfatta di Casalecchio: per le quali cose temendosi dai fiorentini, verso cui andavasi ingrossando il nembo, che le armi invincibili di Gioan Galeazzo potessero vendicarsi anche sulla loro città, non lasciarono intentato alcun mezzo onde torgli la vita. Tutto ciò però fu vano e rotta la cavalleria de' toscani in Bologna, allorchè speravano di cogliere partito da una forte sommossa popolare, rimase morto Giovanni Bentivoglio col trionfo de'Visconti e i fiorentini furono debitori della loro salvezza all' inaspettata e opportuna morte che pochi mesi dopo successe del duca. Egli è chiaro che queste avventure influirono a mantenere fra i popoli una tale animosità da togliere sino il contatto che tra loro aver potevano col

Guerre vivissime fra i Visconti e la repubblica di Firenze.

mezzo delle arti; e la gelosia del potere e del valor militare non è strano che cagionasse anche quella del merito. Finalmente il Giulini medesimo, scrittore milanese e illustratore il più diligente e il più benemerito delle patrie memorie, con imparzialità degna dello storico lascia quanto basta scorgere quel principio che cominciava a farsi dominante su questa esclusione degli esteri ai lavori del duomo, allorchè dice. *Ciò non ostante nelle stesse ordinazioni trovo che nell' ultimo giorno di luglio di quell' anno, Niccolò de' Bonaventuri francese fù licenziato dal servizio della fabbrica; la qual disgrazia fu poi comune a tutti gl' ingegneri esteri che vennero a Milano dopo di lui nel presente secolo XIV per lo stesso effetto, poichè tutti ebbero a partirsene malcontenti.*

Se fosse qui luogo di dare una descrizione esatta dei monumenti d'ogni arte che si trovano particolarmente nell' interna parte del tempio, molto vi sarebbe da estendere questo capitolo e basterà accennare i principali soltanto. Nell' interno della cattedrale, le cui porte sono ornate di bassi rilievi e d' altri fregi inventati dal Cerani e da Fabio Mangoni, stanno erette le due colonne di granito veramente gigantesche che adornano quell' ingresso maggiore e sono cavate dai vicini monti. S' incontra a sinistra il battistero isolato del Pellegrini, che ha fornito l'indicato articolo di discussione a Martino Bassi nel suo libro dei *Dispareri*. Il Bassi, il Pellegrini, il Cerani contribuirono a decorare l' interna parte del tempio e di loro costruzione sono la più parte degli altri. Si pretende disegnato dal Bonarroti il sepolro fatto erigere da Pio IV a Gio: Giacomo Medici zio di s. Carlo e fratello del papa, insigne condottiero d' arme; e le statue in bronzo e i bassi rilievi sono di Lion Leoni aretino. Un buon modellatore e fonditore di bronzi, nominato Francesco Brambilla, è l'autore dei due pergami in metallo dorato, ornati riccamente di figure in rilievo e collocati vicino a' due ultimi pilastroni che reggono la cupola. In uno sono simboleggiati i quattro evangelisti e nell' altro i quattro dottori principali della chiesa. I postergali del coro sono intagliati a basso rilievo in legno con molto bella esecuzione su i disegni del Pellegrini, del Figini, del Meda, del Procaccini e di Francesco Brambilla che pure costruì il gran tabernacolo in bronzo dorato. Ma del merito di queste opere avremo luogo a giudicare ove particolarmente della scultura, nei rispettivi secoli in cui fiorì, terremo ragionamento.

CAPITOLO SETTIMO

DELLA CHIESA DI S. PETRONIO DI BOLOGNA.

(*Vedi Tavola III.*)

Epoca in cui fu edificata questa basilica.

La città di Bologna che per generoso ardimento e celebrità d'uomini insigni in ogni ramo di scienze e di arti gareggiando con tutte le più cospicue d'Italia, molte adeguò e molte vinse nello splendore e quasi a nessuna cesse, non stette inoperosa mentre sursero in tante altre città dell' Italia insigni edificj e, possente com'era allora per la sua indipendenza e sentendo quei cittadini fortemente il pungolo dell' emulazione per ciò che nella vicina Toscana andava elevandosi di grandioso in materia d'arti, pose mano alla basilica di s. Petronio nella gran piazza della città nell'anno 1390, tre anni dopo che i milanesi cominciarono il loro duomo per opera di Gio: Galeazzo Visconti. L'antica chiesa, consecrata al nome del protettore della città, fu edificata nel 1211, ma non in modo di tramandar con onore alla posterità nè la sua forma , nè il nome dell'architetto, nè il decreto di chi ne commise l'esecuzione. Venne serbato al corpo dei 600 nel 20 ottobre 1388 il fare un decreto affinchè a publiche spese venisse eretto un tempio conforme all' oggetto che avevasi in mira, cioè proprio della grandezza nazionale e dell'omaggio religioso che volevasi rendere al s. vescovo protettore.

Architetti della fabbrica.

Un certo Antonio Vincenzi, o di Vincenzo, si giudica l' architetto, citandosi un rogito originale scoperto nel 1779, uomo di celebrità nelle cose del governo per essere stato fra i riformatori, e nel 1396 uno degli ambasciatori alla republica veneziana . È osservabile che questo rogito venne scoperto soltanto un anno dopo che il Temanza aveva pubblicato l'opera sua delle vite degli architetti, ove riporta che l'autore di questa fabbrica è maestro Arduino, riconosciuto per uomo dell'arte fino dal 1340 in altri monumenti in Venezia, ove particolarmente nell'atrio del monastero del Carmine vedesi una madonna con un bambino da lui scolpita; ma poi l'Algarotti riferisce d'avere trovato presso il sig. Ubaldo Zanetti fra le vecchie carte di Palladio relative alla fabbrica di s. Petronio che un certo mastro Arduino architetto fondò la chiesa medesima. Communque sia la cosa e supponendo anche che vi fosse più d'uno di questo nome, giacchè il Vasari riporta un altro Arduino morto nel 1300,

egli par chiaro che una simile tradizione dovesse essere meno incerta a' tempi di Palladio che ai nostri. Ma dell'oscurità dei tempi e della dubbietà delle prove si vale spesso l'ingegno degli scrittori per dare risalto ai fasti della patria; e in questo caso è facile, spogliandosi d'ogni prevenzione, il conciliare che il Vincenzi avendo corso una carriera d'impieghi civili fosse piuttosto il soprastante alla fabbrica e Arduino ne fosse l'architetto, non essendo in tal circostanza il primo caso che un nome si fosse preso per l'altro.

Modelli per questa fabbrica.

Merita una particolar riflessione ciò che fu fatto in quel tempo per costruire i modelli della fabbrica secondo il disegno, mentre si trova che in pietre e gesso venisse eretto nelle case di Giacomo de'Pepoli sulla strada Castiglione un modello che stava in proporzione colla dodicesima parte dell'edifizio (modello che si mantenne in piedi fino al 1406 allorchè ne fu ordinata una riduzione in minor dimensione), composto di legno e carta bambagina della lunghezza di piedi 10 che lungamente fu conservato ma che alla fine esso pure è perito. La sicurezza con cui si volle procedere onde vedere l'effetto che poteva produrre ni grande l'esecuzione dell'opera, nell'atto che dimostra quante cautele si prendevano ci fa scorgere una prudente circospezione intorno ai meriti dell'architetto, quando non fosse egli stesso che ne avesse bramata la costruzione sì in grande per esperimentare non solo il risultamento delle proporzioni, ma anche conoscere i mezzi proprj alla solidità di un simil lavoro; dimostra nel medesimo tempo come in quell'età non si badasse troppo ad intraprendere grandiose spese, mentre un modello di questa grandezza doveà riuscire pari ad una agiata abitazione d'un cittadino. Osservisi ehe non dee quella proporzione riportarsi a ciò che vediamo eretto attualmente nè forse a ciò che doveva erigersi, giacchè quanto ora rimane non è che una porzione di quello che fu progettato siccome vedremo. Questa liberalità di mezzi però serve molto ad animare gli artisti, potendosi così intraprendere cose ardite senza compromettere la propria riputazione e l'onor nazionale.

Prima pianta.

La pianta del primo indicato architetto raffigurava la chiesa in guisa di croce greca, colle porte alla fronte e alle braccia le quali corrisponder dovevano in altrettante piazze, rilevandosi ciò anche da un breve di Martino V. che autorizzò alla demolizione di otto chiese circonvicine onde ottenere un'area conveniente al grandioso oggetto, applicando le rendite di queste alla fabbrica della basilica. Tre di esse chiese non vennero poi mai demolite e il concepimento, degno di quel nobile consesso che lo decretò, non ebbe il pieno suo effetto, essendo stato innalzato un solo braccio di quanto dovevasi erigere. Tre navate ed una serie di capelle larghe quanto le navate laterali si estendono per la lunghezza di 350 piedi, compreso il coro; la larghezza è di piedi 147 e l'altezza della navata maggiore di piedi 118. Anticamente eravi un grande ammasso di marmo preparato per questa fabbrica e per la costruzione della facciata, ma

improvvisamente il cardinale Cossa legato di Bologna trovò il modo di farlo sparire, come si rilevò dal processo fattogli allorchè fu deposto dalla sede papale. Probabilmente questo porporato, cui stringeva la voglia o il bisogno di opprimere i bolognesi e per conseguenza di riedificare il castello di Galiera, a cui fu messa mano nel 1404, impiegò quei materiali che trovò opportunamente disposti per uso d'una fortezza costrutta, con fretta anzi forse con precipizio, togliendoli sacrilegamente dal poter essere ridotti in forme più nobili ed eleganti per uso del tempio. Potrebbe essere questa una delle cause che impedirono in quel tempo l'avanzamento dell'edificio, oltre le tante altre che insorgono nel voler porre all'unissono volontà diverse e discrepanti e spezialmente per la gelosia di tutti quelli che vogliono avervi influenza.

Disegni di tutti i più celebri architetti e ingegneri per la facciata.

Furono nel corso di quest'epoca consultati e sentiti moltissimi uomini di raro ingegno e profonda dottrina, e i pareri di questi primarj architetti del mondo e i loro disegni per la facciata conservansi nella residenza della fabbrica, e sarebbe desiderabile che qualche cittadino zelante della patria gloria e dell'onor delle arti si desse la cura di publicarli. Una lunga lettera del conte Algarotti al Temanza riporta l'elenco di tutti questi disegni, di alcuni dei quali egli fece trar copia, e particolarmente di quattro eseguiti dal Palladio. Nel primo di essi ommettendo tutti i dettagli antichi, sovrappone il Palladio con moderno stile tre ordini l'uno sopra l'altro contro tutte le sue stesse pratiche, a ciò sembrando costretto dall'enorme grandezza dell'edifizio. La sola porta di mezzo, che forse gli venne prescritto di conservare, lo astrinse a rompere col suo fastigio e coll'architrave la cornice del primo ordine. Circostanze tutte per le quali Palladio dovè conoscere praticamente e col più vivo sentimento di dispiacere ciò ch'egli aveva espresso, cioè che l'architetto è astretto alle volte di accomodarsi più alla volontà di chi spende che alle convenienze ed ai giusti precetti dell'arte. Il secondo ed il terzo disegno di Palladio sono di un ordine solo e pieni di maestà ma discordanti egualmente dalla forma del tempio e da ciò che avvi d'incominciato. Altro di questi non si allontana molto dalla facciata di san Francesco alle vigne di Venezia, cadendo nello stesso difetto che lo stereobate su cui mostra di posare la fabbrica è tagliato dalle porte che scendono colla soglia sino al piede di esso. Il quarto ed ultimo disegno di Palladio è il più finito, e in questo ha conservato l'ordine al di sotto quale era da prima costrutto, introducendo soltanto alcuni pilastri corintj lateralmente alle porte co' fastigj che fanno loro corona; ma sopra il detto ordine ha poi alzati altri due ordini alla romana, uno corintio e l'altro composito, carichi di begli ornati, bassi rilievi, riquadri, festoni, statue, nicchie, per mettersi forse in armonia col ricchissimo stile dell'ordine inferiore. Scorgesi in tutti gli ordini e in tutte le parti superiori una diversità di proporzioni e un aspetto che non si associa per nulla all'inferiore, mancando di

legame appunto per ciò che superiormente apparisce meglio ideato, tanto più cresce la dissonanza totale. Non fu in effetto deciso che alcuno di questi disegni dovesse eseguirsi, e furono dai fabbricieri messi con tutti gli altri in disparte, quantunque ideati da un tanto architetto. Sotto quest'ultimo disegno sta scritto di mano di Palladio *laudo il presente disegno*, il che fa con molta ragione dubitare che non sia di sua invenzione, sembrando più ragionevole che egli modestissimo laudasse l'opera altrui anzi che la propria. Basta leggere le sue opere per chiarirsi ad ogni passo come egli fosse lontano dall'orgoglio ed anzi umile, pochissimo sentendo la grandezza della sua forza e la superiorità delle sue cognizioni.

Vedesi un disegno di Vignola, che il P. Danti asserisce essere stato approvato da Giulio Romano anni prima e da Cristoforo Lombardi, chiamati espressamente per quest' oggetto a Bologna, il qual disegno associa, per quanto è possibile, i due stili. Domenico Tibaldi vedendo che il conservare l'antico stile era ciò che più incontrava la publica soddisfazione ne compose egli pure un altro, ma trito eccessivamente e lontano di molto da quello del Vignola; e *gotici parimente e mezzanamente buoni sono due disegni per la medesima facciata di Baldassare da Siena; laddove quell' altro suo famoso tirato in prospettiva, tanto esaltato e non a torto dal Vasari, che mostra parte dell' interno della chiesa, ha il di dietro di essa architettura greca e del miglior gusto che possa vedersi*. Così scrive il conte Algarotti dando la palma ad un altro disegno di Giulio Romano che fu lodato da' bolognesi e premiato nobilmente. Questo tiene un fare di mezzo tra il gottico ed il greco in un ordine solo con bellissime legature e con tale grandiosità che soddisfa il gusto e la ragione. Altro disegno fece Giacomo Ranuzzi dello stile della facciata di s. Zaccaria di Venezia e altro Alberto Alberti da Borgo san Sepolcro somigliantissimo al disegno che Rafaello aveva fatto per s. Lorenzo di Firenze che sicuramente gli era riuscito di poter vedere.

Girolamo Rainaldi ne fece egli pure un altro mezzo gottico e mezzo romano, ma riuscì un tritume ove l'occhio non trova riposo, e questo disegno fu eseguito nel 1626 dopo che n' erano stati lodati e non prescelti tanti altri di artisti molto superiori, anzi l'approvazione del reggimento erasi mostrata propendere per un disegno di Francesco Marani detto il Terribiglia o Trebiglia, ove interamente si conservava tutto il già fabbricato con ogni servilità, ma bisogna dire che incontrasse esso pure ostacoli e dispareri, dacchè continuò ad aversi ricorso all' opera altrui, siccome veggiamo essersi fatto posteriormente in un altro di mano del Dotti architetto del tempio della madonna di s. Luca e così pure in uno di Mauro Tesi eseguito in occasione che l'accademia di belle arti propose la facciata del tempio medesimo per problema architettonico. Non è quindi meraviglia, conchiude il conte Algarotti, se dopo 16

disegni nessuno fu eseguito, giacchè la troppa esitanza spesso conduce a questo risultato, e non dissimil cosa avvenne per la facciata di s. Lorenzo in Firenze, ove fecero disegni Rafaello e Michelangelo senza che a nessuno fosse data la preferenza. Noi qui abbiamo creduto di dover soddisfare i nostri lettori col dare un cenno del progetto del Terribiglia, come di quel disegno che conservando tutta l'analogìa con quanto erasi edificato, conservava altresì l'esterno carattere della facciata, proprio dell'interna sua costruzione, dimodochè si deduce non potere l'union dei due stili da alcuno mai farsi felicemente senza ripugnanza del gusto e della ragione.

Resta oggidì ai dotti ed ai curiosi il desiderio di vedere una raccolta de' sopraccennati disegni inediti che presentano altrettante risoluzioni d'uno de' più importanti quesiti, non dissimili a quelle ch' ebber luogo per la facciata del duomo di Milano, ma colla differenza, che nell'aureo secolo in ciò si occuparono i primi uomini del mondo. Non siamo fuor di lusinga che il buon talento ad alcuno verrà di darli in luce con qualche savia illustrazione per rapporto alla storia e alle arti. Vi fu il cardinale Castaldi che in tempo, non per le arti il più fausto atteso il loro deterioramento nel gusto, si offrì di fare a sue spese questa facciata al solo patto che vi si lasciasse porre il suo stemma, ma giustamente non consentironvi i fabbricieri, non so se convinti che avrebbe egli adottato il peggiore d'ogni progetto in forza del cattivo gusto del secolo e del peggiore di quello del porporato, o riflettendo che l'onor nazionale mal compativa, che da un privato venisse in certo modo usurpato un publico dritto; il fatto stà, che fugli negato ed il cardinale andò a Roma ove potè sfogare la sua libidine edificatoria facendo sorgere in faccia della porta del popolo quelle due chiese gemelle che oggi si veggono. Colla memoria del suo nome rese perpetua quella delle architettoniche sue cognizioni.

Il disegno dunque pubblicato colle stampe del 1653 è quello che corrisponde alla prima idea del tempio secondo le sue dimensioni; per cui non si riconosce il già fatto, ma ciò che s'intendeva di voler fare. La lunghezza dalla porta al fondo del tempio doveva essere di piedi 570, da un capo all' altro delle due braccia largo piedi 370, e doveva avere una cupola ottangolare di piedi 130 di diametro alta 400, ch' è lo stesso che dire 142 piedi più elevata della torre degli asinelli. Questo tempio voleasi ricco di 54 cappelle e con 4 campanili nei quattro angoli esterni delle due braccia. Fatto un ragguaglio del piede di Parigi, sul quale noi riportiamo le dimensioni della basilica di s. Pietro, col piede di Bologna, di cui tre soli quarti circa danno la misura al piede di Parigi, e prendendo per amendue la comune universal misura del metro, si conoscerà come l'idea prima della costruzione di san Petronio fosse più gigantesca di quella di s. Pietro, mentre la sola lunghezza comparata porta circa a tre metri di differenza, quando le altre dimensioni darebbero ancora un risultato

maggiore. Comunque sia però dell'antico progetto eccedente le forze della città, egli è sempre vero ciò che abbiamo rilevato, che sebbene sia grandiosa l'attual forma del tempio non presentasi in esso che una porzione dell'edifizio imaginato, e cesserà ogni sorpresa se allorchè si trattava di sollevarsi a vaste dimensioni, si vollero costruire modelli immensi, giacchè l'abbaglio d'una linea trasportato da un piccolo modello ad una fabbrica tanto colossale diveniva troppo riflessibile.

Ornamenti del tempio

Corrispose bensì alla grandiosità dell'edifizio la magnificenza con cui fu incominciato a decorarsi di ornati e sculture preziose, chiamando i principali artisti per abbellire l'esterna parte del maggior ingresso, come può chiaramente vedersi. Le mezze figure, che sono nel basamento della facciata, furono fatte circa il 1394, e rappresentano i santi Petronio, Ambrogio, Domenico e Floriano scolpiti da Paolo Bonafuto da Venezia. La porta grande fu data a fare a Jacopo della Quercia per scudi d'oro 600 (come da contratto con esso stipulato il 20 ottobre 1429) che per sua morte non potè compire avendovi scolpite due pilastrate laterali, e le quindici Storie dalla creazione del mondo sino al diluvio in bassi rilievi sopra l'architrave. Le statue che rimangono nell'arco sopra la porta sono di Domenico Aimo, detto il Varignana. Il Tribolo fece le sibille annesse alle dette pilastrate e fors'anche di sua mano sono le storie e profeti che ornano le porte minori. Vi lavorarono altri artisti di rango più o meno distinto, fra i quali si distingue Alfonso Lombardo autore del Cristo risorto sotto l'arco della porta a sinistra. Sonovi eziandio bellissimi intagli e storie nell'esterno delle finestre di Albertino Rusconi mantovano e di Domenico Milani fiorentino, artisti tutti dell'aureo tempo.

Non ricche per dipinti preziosi, quanto lo erano tante altre chiese di Bologna, riuscirono la parte interna della basilica e le cappelle, ma per la scultura sono doviziosissimi i tre ingressi del tempio. Nulladimeno vi furono opere di Innocenzo da Imola, del Bagnacavallo, di Giacomo Francia, di Francesco Mazzuola e di molti altri autori della scuola bolognese.

Le stanze della residenza per l'opera della fabbrica, oltre il conservare la preziosa raccolta dei disegni tutti originali fatti in concorso per la facciata, serbano uno de' più singolari monumenti per l'arte della scultura, mentre vi si ammirano un busto ed alcuni bassi rilievi preparati per le porte laterali di mano della celebre Properzia de' Rossi, la quale trattò l'indocil materia del marmo con morbida mano e di cui si farà parola a suo luogo rendendole quel tributo di lode a cui le sue opere hanno acquistato diritto. Ma se in guisa di steril deposito stanno ivi conservati i disegni, dei quali alcuno non potrà mai recarsi ad effetto, a meno che non vi concorrano le imponenti circostanze e la volontà del Sommo che ha fatto erigere la facciata del duomo

di Milano, potevansi almeno in luogo più augusto collocare i fasti di questa donna sì celebre nell'arte e vero onor del suo sesso.

CHIESA DI S. DOMENICO DI BOLOGNA.

La chiesa di s. Domenico di Bologna, che per alcuni pochi resti dell'antica sua costruzione non presenta nulla di singolare per le arti, o almeno di così imponente come abbiam rilevato finora negli altri edificj, offre però argomento a una quistione che da alcuni far si potrebbe intorno al merito e all'esistenza dei due scultori portanti lo stesso nome, i quali contribuirono alla celebrità del monumento più prezioso che in questa città si conservi. Ognuno sa che Nicola Pisano si rese più che mai famoso in Italia per le sculture di cui arricchì le parti esteriori dell'arca di s. Domenico, cominciata nel 1225 e finita nel 1231. Su questo punto d'istoria e di fatto tutti i pareri si accordano pienamente. Che poi Nicola Pisano, atteso il lavoro insigne di queste sculture, potesse darsi a conoscere per *Niccolò dall'Urna*, siccome posteriormente il *della Quercia* per avere scolpita la fonte di Siena chiamossi *Jacopo dalla Fonte*, questo è molto possibile, ma da nessuno è provato e lo stesso Vasari di ciò non fa alcun cenno. Anzi quasi tutti gli scrittori di tali memorie dovendo nominar Nicola, sempre coll'aggiunto della patria lo distinguono, non mai con quello dell'Urna. Il Lanzi, nome troppo rispettabile per supporre in esso uno sbaglio importante dice *che fino dal 1231 scolpì in Bologna l'urna di s. Domenico, da cui come da cosa insigne fu denominato Niccolò dall' Urna*. Mi gioverebbe in questo caso il credere che questo scrittore non avesse profondamente esaminato questa materia, portando ogni sua cura troppo esclusivamente su tutto ciò che riguardava la sua storia pittorica, e a ciò mi conferma quello che soggiunge posteriormente *molto meglio lavorò poi le tre storie del giudizio universale al duomo d' Orvieto*. Se il Lanzi avesse riflettuto che Nicola Pisano era stato alla corte di Federico II. a Napoli prima di lavorare a Bologna in quell' urna e tal opera vi compì da cui potè ricevere il nome, e avesse inoltre calcolato che questa fu terminata nel 1231, non gli avrebbe poi attribuiti i lavori del duomo d'Orvieto, la cui prima pietra fu posta soltanto nel 1290; errore in cui Vasari ha strascinato seco tutti gli scrittori che sono venuti dopo di lui. Egualmente può giudicarsi senza tema di sbaglio, che le sculture di Orvieto non sono *molto meglio* lavorate di quelle di Bologna poichè il confronto lo decide apertamente, e pare fuor d' ogni dubbio che sieno dello scarpello di suo figlio Giovanni che non giunse mai ai meriti paterni. Ma lasciata da parte ogni quistione sul merito e sul tempo di queste sculture, sembra che il Lanzi possa esser corso nell'errore anche di

Arca di s. Domenico scolpita da Niccolò da Pisa.

formar di due artisti un solo scultore, poichè il medesimo nome e lo stesso attributo facilmente potevanlo indurre in questa persuasione.

Se Niccolò Pisano sia lo stesso che Niccolò dall' Arca.

Nicola Pisano condusse mirabilmente il lavoro dell' urna del santo, ma questo non era che la più piccola parte, sebbene la principale che si fosse destinata al monumento devoto; e rimane fuor d' ogni dubbio che quanti altri famosi scultori successero furono adoprati per compire il moltissimo che rimaneva a farsi. Dimorava verso la fine del secolo XIV in Bologna Jacopo della Quercia, cui era stata destinata la porta principale di s. Petronio per scolpirvi gli ornati e le storie in basso rilievo, e un tanto maestro non poteva sicuramente non attirar a sè i migliori ingegni di Bologna per rendersi chiari in quest'arte. Un altro Niccolò in effetto surse in quel tempo che Vasari chiamava Niccolò Bolognese, e lo pose fra i scolari di Jacopo, *il quale condusse a fine (essendo imperfetta) divinamente fra le altre cose l' arca di marmo piena di storie e figure, che già fece Nicola Pisano a Bologna, dov' è il corpo di s. Domenico. E ne riportò oltre l' utile questo nome d' onore, che fu poi sempre chiamato maestro Niccolò dall' Arca. Finì costui l' opera l' anno 1460, e fece poi nella facciata del Palazzo dove stà oggi il legato di Bologna una nostra donna*. Queste sono le parole di Vasari, che se anche si fosse riportato in ciò alle cronache e agli storici bolognesi, in questi appunto leggesi la conferma di quanto ho esposto, mentre il Ghirardacci nella parte III della storia di Bologna Mss. parla di questo secondo Niccolò detto dall' Arca credendolo oriundo dalmatino, o da Bari, ma dall' infanzia abitante in Bologna e morto nel 1494, e sepolto a' Celestini con questa lapide onorevole:

QUI VITAM SAXIS DABAT ET SPIRANTIA SIGNA
CAELO FORMABAT PROH DOLOR! HIC SITUS EST.
NUNC TE PRASITELES PHIDIAS POLICLETUS ADORANT
MIRANTURQUE TUAS O NICOLAE MANUS.

Questi sono fatti troppo evidenti per non dover più confondere l' uno coll' altro di questi nomi, e molto meno per non formare dei due un nome solo; ma quand' anche non parlasse sì chiaro la storia e non fosservi le lapidi onde attestarci l' esistenza del vero Niccolò dall' Arca, si rifletta al lavoro dei due che hanno scolpito con tanta distanza di tempo l' uno dall' altro, e si vegga se la differenza non apparisce evidente dall' opere, una compita nel 1235, e l'altra nel 1460. Il corso di oltre due secoli imprime nei lavori delle arti un carattere per cui non possono mai certamente confondersi.

Ho creduto di portar chiarezza su questo punto di storia in questo luogo, in cui mi sembra più opportuno di quando si dovrà trattare delle opere di questi scultori. Egli è certo intanto che l' arca di s. Domenico è uno dei più bei

monumenti italiani dopo il risorgimento delle arti, e vi si vede una precisa storia dei progressi di queste. Alfonso Lombardi vi scolpì in piccole figure con una maestrìa singolare alcune storiette sul basamento dell'urna, Girolamo Coltellini fece la bella statuina di s. Gio: Battista in alto e Michelangelo, probabilmente in gioventù, sculse l'angelo a destra sulla mensa dell' altare e i panni della figura di s. Petronio. Tutto il resto, meno il cattivo parapetto dell' altare, è opera di Niccolò bolognese, o vogliam dirlo Niccolò dall' Arca, e non è poco il lavoro d'ornati, intagli e statue che gli meritarono l' ammirazione e la stima della posterità.

Questo tempio, una volta ancor più ricco di preziosi quadri che ora non è, conta nel suo venerando recinto altri monumenti di scultura importantissimi, come il sepolcro di Taddeo Pepoli nel 1347 eretto da Giacomo Lanfrani veneziano e quello di Giovanni Calderini nel 1338, il deposito di Giovanni da Lignano, scolpito da Jacobello e Pietro Paolo veneziani nel 1383, quello di Bartolommeo Saliceti fatto da Andrea da Fiesole nel 1412, e la memoria sepolcrale del Tartagni scolpita da Francesco di Simone sulla maniera del Verrocchio. Questa preziosa serie di monumenti interessa particolarmente la storia dell' arte, e dimostra come dopo un grande eccitamento alla gloria rimase in Bologna sempre viva la brama di far venire dall'estero i talenti più chiari per illustrare la memoria de' cittadini più benemeriti della patria.

CAPITOLO OTTAVO

BASILICA DI S. PIETRO DI ROMA

(*Vedi Tavola V.*)

Dopo che secondo gli antichi riti Costantino aperse il solco e recò sulle sue spalle le dodici sporte di terra per le fondamenta di san Pietro circa l'anno 324, stette quest' edifizio nella sua prima vetustà fino al risorgimento delle arti, ma sempre però assoggettato alle vicende sotto cui piegarono le cose tutte per lo spirito delle fazioni o per l'ignoranza dei popoli in quei secoli barbari; vicende che furono tanto più fatali a quel monumento quanto più era esso arricchito di ornati preziosi. Riportasi che Onorio I. vi fece le porte d'argento nel 626 del peso di 975 libbre, esca troppo ingorda per l' avarizia e per le ruberie di quelle bande di saraceni, che non avendo potuto penetrare in Roma nell'anno 846, le involarono, essendo allora la basilica fuori del circondario della città. Le mura dell' edifizio rimasero però sempre in piedi pel lungo spazio di dodici secoli, ma essendo imminente la loro ruina, particolarmente verso mezzo giorno dal lato ove era stato elevato sul circo di Nerone, venne poi riedificato nel luogo medesimo con la più solida magnificenza ed anche ampliato; mentre, oltre l'occupare una vasta parte di detto circo, furono presi nell' area anche gli spazj che comprendevano i due adiacenti templi di Marte e di Apollo.

Prima fondazione di san Pietro.

Nel 1607 sotto il pontificato di Paolo V. si trovarono nell' area antica di questo tempio diverse medaglie di bronzo coll' imagine del Salvatore, e nell' esergo il ritratto di Costantino tenente la croce. Altre simili ne furono ritrovate al tempo di Urbano VIII, oltre a tanti altri contrassegni della prima epoca di questa costruzione riconosciuti nell' atto di demolire la vecchia basilica.

Non sono credibili i tumulti, le depredazioni, le violazioni e le conquiste che questa basilica soffrir dovette, e alle quali soggiacque per quelle stesse mani sacerdotali, cui era dato di custodirla e di amministrarla, nè sono esprimibili le brutali manumissioni che i ministri del culto stessi nell' abbandono della crapula e dell'ignoranza si permisero delle preziosità sue più insigni. La storia di queste non è che di delitti e di lutto, e non meno lo è quella delle

Vicende subite da questa Basilica.

tumultuose fazioni che portarono alla sede appostolica l' un papa rivale dell' altro, e la violenza degli aderenti di questi, e la presa del tempio d' assalto. Entraronvi con bande di masnadieri a mano armata a cavallo e saccheggiandovi ogni tesoro e calpestando ogni veneranda memoria, come nel 1130 primo anno del pontificato d'Innocenzo II fece Anacleto II (giusta il Baronio e il Muratori), che vi commise ogni genere di violazioni nefande. Per conoscere poi come fatalmente in tutti i secoli la barbarie non abbia interrotte le sue devastazioni, e vedere dove sono ite tante preziose antiche memorie relative a questa basilica, le quali indarno ora si ricercherebbero, basta leggere questo passo del Grimaldo: *Tempore Clementis VIII ego Jacobus Grimaldus habui hanc notam benefactorum basilicae mihi traditam a R. P. D. Costantino Gaetano abbate s. Barontii Cassin. congregat. qui vitae suae spatio omnia fere tabularia Italiae perlustratus est, hancque notam, ut ipse asseruit acceperat ex quodam pervetusto libro benefactorum basilicae s. Petri in pergameno MS. asservato in bibliotheca cathedralis Raetinae. Sub Paulo V Presbiteri illi, quibus cura imminebat dictae bibliothecae vendiderunt plures libros illis qui Thympana faeminarum conficiunt, et inter alios, ex mala fortuna, dicti libri s. Petri contigit etiam numerari, vendi, distrahi, et in usu Thympanorum verti obliterarique memoriae in eo descriptae, id omni vitio, et inscitia, et malignitate Presbyterorum supradictorum.* Benedetto XII nel 1337, Clemente VI nel 1350 e Innocenzo VI nel 1352. e più degli altri Leone IX nei secoli antecedenti avevano posto cura a risarcir la basilica servendosi dell' opera dei più rinomati architetti che allora fossero in Italia. Finalmente Niccolò V concepì il grande progetto della riedificazione di s. Pietro, per cui fu chiamato a farne il disegno Bernardo Rossellino, per la immatura morte del quale con più maturo consiglio fu poi per opera di Fr. Biondo da Forlì chiamato Leon Battista Alberti; ma essendo mancato di vita nel 1455 il pontefice non potè ridursi a compimento alcun progetto e rimasero con lui sepolte tutte le buone idee e disposizioni fintantochè non salì alla cattedra pontificia Giulio II. Cominciossi allora, secondo Bramante, l'erezione del nuovo tempio cui fu posta la prima pietra l'anno 1506 dallo stesso papa il dì 18 aprile, che grave d'anni 70 discese senza vacillare nelle profondissime fosse delle fondamenta tra la folla circostante di tutta Roma che vi era accorsa. Singolare è il motivo che determinò più d' ogni altra causa Giulio II a questa vasta impresa, e ci fa conoscere come debbasi di essa tutto il merito ad una scultura, e come l' una e l' altra lo debbano all' ambizione. Appena salito Giulio II sul trono pontificale, benchè fosse pieno di vigore e di salute, pure allettato dal grido che Michelangelo spandeva di sè nell' arte della scultura, quantunque fosse nel solo 29 anno dell' età sua, lo chiamò da Firenze incaricandolo della scultura del suo mausoleo. Una sì bella e singolar occasione

Dispersione de' suoi monumenti più preziosi.

Riedificazione della basilica.

destò nella fervida imaginazione del Bonarroti il più caldo entusiasmo, e abbandonato al suo genio, cui la mediocrità delle fortune non era più di alcun ritegno, compose un disegno del monumento in cui tutta vedevasi la nobil fierezza caratteristica d'ogni sua opera. Piacque, com'era ben da supporsi, al papa la grandiosa invenzione, ma tutto diventava angusto e meschino ed improprio, qualora nella vecchia basilica si cercava il luogo adattato per collocarlo. Giuliano da s. Gallo, architetto allora in credito, propose di fare una nuova cappella, e come suole accadere, di un'idea passando in un'altra, specialmente ove si ponevano a gara tra loro imaginazioni vaghe di progetti magnifici e l'ambizione di un papa colla gloria di un artista sì valoroso, presto si venne a punto di riedificare tutta la chiesa.

Architetti della nuova Basilica.

Il primo disegno della gran basilica semplice, grave e pieno di maestà è di Bramante che fu assai più felice nell'idearla di quello che i suoi successori nel condurla a termine. Morto egli però nel 1514, furono chiamati Rafaello d'Urbino, Giuliano da s. Gallo, fra Giocondo Veronese, i quali non molto poteronla far avanzare in quei pochi anni che precedettero l'invasione di Roma, successa nel 1527. In questo frattempo Giuliano da s. Gallo morì l'anno 1517, Fra Giocondo mancò due anni dopo, e nel 1520 Rafaello privò di sè il mondo e le arti. Intanto Antonio da s. Gallo, nipote di Giuliano, e Baldassare Peruzzi avevano preso a continuarla fino sotto il pontificato di Leone X, cercando di evitare alcune sconvenienze, non senza però deteriorare il merito dell'invenzione, se fossero stati liberi nell'eseguire i loro progetti, il che fu loro tolto per la morte del papa nel 1521. Stette per le vicende di Roma fino al 1546 la fabbrica senza procedere verso il suo compimento, quando fu eletto lo stesso Michelangelo Bonarroti, che può dirsi l'avesse promossa, e che durante diversi pontificati la ridusse molto avanti, ed in ispecial modo per l'autorità concessagli da Paolo III. Piacemi qui riportare il *muotu-proprio*, o la bolla di questo pontefice per esteso affine di far conoscere il linguaggio adoperato dal principe della chiesa (che sebbene grandissimo personaggio si riputasse, pure altamente onorava le arti e i suoi coltivatori) ed affine d'informare il mio lettore sulle controversie esistenti tra quelli che brigavano le ingerenze nella fabbrica.

Breve di Paolo III. in favore del Bonarroti.

„ Conciossiacosachè il diletto figlio nostro Michelangelo Bonarroto cittadino „ fiorentino, famigliare, e continuo commensale nostro habbia innovato il mo- „ dello, e forma della fabbrica della basilica del principe degli apostoli di Ro- „ ma, per altri architetti e periti formato, la qual fabbrica o forma, senza pre- „ mio o mercede, da noi a lui spesse volte offerta, accettata, ma di sua mera „ carità e singolar divozione, che lui porta a detta basilica l'habbia a meglior „ forma ridotta; e per esser fatte le predette cose con nostra volontà ed espres- „ so mandato, come per la presente lo attestamo e ne facemo piena, ed

„ indubitata fede, come cose che tendono al decoro ed ornato di detta basili-
„ ca. E volendo noi per tutti i tempi advenire che si osservino e si seguitino,
„ havendo dette cose rate e grate, della reduzione ed innovazione, e tutte, e
„ ciaschedune ruine, e strutture, ed ogni altra cosa per il detto Michelangelo,
„ ò di suo mandato in detta fabbrica come si voglia fatta, ancorchè dette cose
„ siano fatte con gran spese, jattura e danno di detta fabbrica, o circa detta
„ fabbrica fatta, e data a tal che immutare, nè riformare, o alterare non si possa
„ per tempi advenire, ma seguire ed osservare se habbia, il detto Michelange-
„ lo o li suoi deputati artefici, o ministri, e i loro heredi, e successori a dan-
„ ni, e spese per detto conto fatte, o proveniente, nè da quelle nè da altri per
„ loro amministrate circa dette cose a rendere conto nè ragione, o prova alcu-
„ na, nè verificazione, non siano obbligati nè tenuti, nè a ciò si possino co-
„ stringere, e così nelle predette ed infrascritte tutte, e ciaschedune cose per
„ tutti, ed ogni giudice si gabbia a giudicare, togliendogli la facoltà d'inter-
„ pretare altramente. Discernendo e dichiarando irrito ed invalido tutto quel-
„ lo che in contrario si facesse; nondimeno confidando noi nella fede, ispe-
„ rienza, e sollecitudine del Senor Dio, di detto Michelangelo nostro, e della
„ sedia appostolica, nella costruzione e fabbrica di detta basilica, commissa-
„ rio, prefetto, operario, ed architettore in vita sua lo costituimo, e deputa-
„ mo con facoltà di mutare il modello, forma, e struttura di detta basilica, co-
„ me li piacerà, ampliando, reformando, e restringendo tutti gli operarii, mi-
„ nistri, e prefetti, ed altre persone per detta fabbrica, con salarii, ed emo-
„ lumenti debiti, e consueti, eleggere, e deputare, e li detti, ed altri per prima
„ eletti, e deputati a suo beneplacito lasciare, licenziare, ed amovere, e di
„ altri come meglio gli parerà provedere, ed ogni altra cosa per le sopradette
„ cose necessarie fare, dire, e moderare, senza licenza delli medesimi, o ad-
„ venire deputati della fabbrica, o di qualsivoglia altro, piena, libera, ed ogni-
„ moda facoltà, e potestà concedendoli. Et acciocchè detto Michelangelo più
„ liberamente possa attendere a detta fabbrica, lui, e li suoi ministri, e de-
„ putati della superiorità, giurisdizione, ed autorità delli deputati in tutti, e
„ per tutto liberamo et affrancamo. Non obstante premisse, e qualsivoglia co-
„ stituzioni, e ordinazioni appostoliche, statuti ec. col giuramento confermati,
„ privilegi, indulti, e lettere appostoliche concesse alli deputati di detta basi-
„ lica, al capitolo ed ad ogni altra cosa di qualsivoglia tenore, ancorchè motu
„ proprio siano concesse, e da concedersi, ancorchè sia necessario di farne
„ menzione, al tenor della quale, e ad ogni altra derogamo colle clausule ne-
„ cessarie. E con assoluzione delle censure ec.

In conseguenza della quale autorità riconosciuto da Michelangelo quanto era improprio il piano adottato da Antonio da san Gallo, compose il nuovo modello, che servì a condurre l'opera presso che al termine nei 17

anni di assiduo lavoro che v'impiegò, finchè compì sua carriera sotto il peso degli anni, vedendo elevarsi dalla stanza e dal letto ove giaceva il gran miracolo dell'arte nella famosa cupola da lui diretta. Nel 1564 successe il Vignola al Bonarroti, che la continuò sino al 1573, nel qual tempo subentrò Giacomo della Porta che diresse ogni cosa sino al 1604. Sotto i pontificati di Sisto V e di Clemente VIII fu terminata la cupola, soprappostavi la lanterna e ridotta la fabbrica sino alle cappelle gregoriana e clementina, finchè Paolo V nel 1606 per opera di Carlo Maderno, architettto di cattivo stile e di mediocre criterio, in un momento in cui le arti, sebben protette, languivano per corruzione del gusto, demolì finalmente la parte vecchia del tempio fino alla porta, vi aggiunse sei cappelle, il portico e la facciata colla loggia, dimodochè nel 1613 potè dirsi interamente compiuta la chiesa. Ma l'aggiunta fatta dal Maderno produsse l'enorme inconveniente di precluder dai lati la bella visuale per cui estendesi il tempio, correndo le aperture delle navate laterali contro i due primi pilastri della cupola, e lasciando ostrutta la più elegante e grandiosa parte dell'edifizio, il che forma una delle diverse ragioni per cui l'occhio rimane disgustato e indeciso e la ragione oltraggiata e delusa.

Quegli edifizj che sono ideati per rappresentare la maestà più grandiosa soddisfano tanto meglio all'oggetto della lor costruzione quanto più vi s'impiegano mezzi perchè questa rifulga, lodevole riuscendo persino alcun artifizio che in sussidio s'adopri per illusione, onde più completo riesca il nobile intento. Al contrario, vizio e difetto dell'arte è lo scemare l'effetto della realtà coll'ascondere le dimensioni e coll'involare una parte del merito principal della cosa mediante una viziosa distribuzione delle parti, o l'ingombro delle complicate decorazioni, le quali spesso sacrificano l'effetto generale al capriccio e alla bizzarrìa delle parti.

Difetto considerabile di questo tempio per opera dell'ultimo de'suoi Architetti.

La chiesa di s. Pietro, che si mostra nella navata di mezzo in tutta la sua ampiezza, ha però la sua visuale interrotta dalla confessione e dalla cattedra, nè l'occhio può misurare liberamente tutta quell'estensione che avrebbe dovuto per gli ingressi laterali rilevare ad un tratto, tanto più che senza essere le navate inferiori più brevi, nella maggiore loro ristrettezza avrebbero meglio palesata l'immensità di quello spazio che senza interruzione lo sguardo avrebbe percorso. Ma barbaramente ristretto tutto il tempio nella parte inferiore, è rimasta talmente difettosa questa nuova addizione, che ha tolto sino molta parte del pregio a quanto era prima costrutto, e ciò che meno si vede è appunto quell'ampiezza che s'era tanto cercata. L'ignoranza d'alcuni chierici della chiesa, o dei così detti *ciceroni di Roma*, travolgendo il vero senso delle cose, suole sempre rilevare come un pregio ai forestieri che si presentano sull'ingresso del tempio, la mancanza apparente di ampiezza, che essi pretendono ascondersi sotto una maggior eleganza di proporzioni,

quando essa realmente non iscorgesi che per difetto e per fondamentale errore dell' ultimo architetto. Vuolsi un sussidio e non mai un impedimento agli effetti dell' ottica, e il maggior pregio sarà di chi farà crederci smisurato uno spazio ristretto, immenso un mediocre edifizio, colossale una piccola statua.

Aggiunte fattevi dal Bernino.

La cura che si diedero tutti i pontefici, de'quali abbiamo parlato durante lo spazio di cento e otto anni per la costruzione di questa fabbrica andò del pari con quelle di corredarla d' ogni opera più sontuosa di scultura, di pittura, di mosaico, e d'ogni arte che fu coltivata in quel secolo con tanti sforzi dello spirito umano. Restava a compirsi l'esterior parte dell' ale dell' edifizio sulla gran piazza, e il cavalier Bernino vi pose mano con felice ardimento quanto all' esterno colonnato, il quale nel conservare una forma grandiosa e assai nobile potè contribuire meritamente alla sua gloria, assai più che nol fecero i depositi, la cattedra e la confessione che additano nell'interno del tempio quanto quest'uomo straordinario abusasse del suo ingegno per elevarsi al di sopra di chi lo aveva preceduto. Di là dal bello sta lo stravagante, e lo scostarsi dalla severità del buono stile per voler sorpassare il semplice ed il sublime presentò nelle arti, e particolarmente poi nella scultura, tali sconci modelli che apriro- no il precipizio a coloro che osarono d'imitarlo.

Questi rapidissimi e pochi cenni storici sulla fabbrica di s. Pietro ci fanno conoscere quanto liberali e possenti fossero i mezzi per condurla al suo fine, giacchè può dirsi che l' intero mondo vi contribuiva a misura dell' influenza possente che in allora avevano i pontefici in tutta la cristianità; la quale gareggiava in dare alla santa sede testimonianze di sommissione e di ossequio. Io non mi sono in alcun modo proposto di trattare, come ho già detto altrove, la parte descrittiva de'grandiosi sacri edifizj, e molto meno di questo che venne da tanti scrittori illustrato i quali bastano a fare una biblioteca. Un solo fra essi ha publicato i dettagli misurati delle parti che lo compongono, il sig. Martino Dumont, che ha con essi formato un gran libro in foglio stampato a Parigi nel 1763. Sarebbe un problema se la sua fatica fosse o nò stata utile per le arti. Quanto a me, con quell' ingenuo ardire ch'è proprio dell' intimo convincimento nelle cose, opino fermamente, che non risulta alcuna ragione di confortarsi, poichè quest' opera non fa altro che porre in evidenza maggiore appunto i difetti del gusto in tutte le modanature e le forme; difetti che cominciaronsi a render maggiori nel tempo in cui fu terminata la fabbrica. Il merito principale che ritraesi dalle masse grandiose e dal primo concepimento, già vedevasi abbastanza dalle opere anteriori del Costaguti, del Bonanni, del Fontana, del Ciampini e di tanti altri che hanno publicate le memorie più interessanti intorno a quest'edifizio non mai celebrato abbastanza; e sembra che gl'italiani meglio rispettando il solido merito e grandioso

dell'edifizio abbiano evitato di affievolirne presso gli stranieri l' opinione, non facendo una parata pomposa di ciò che meno onora il puro stile delle nostre arti.

Dimensioni di questo edifizio paragonate agli antichi templi.

Cade qui in acconcio di fare alcune riflessioni circa la dimensione di questa grand' opera della moderna architettura, la quale sebbene non sia di un solo getto pel concorso di tanti talenti e di tante diverse volontà, pure ci porge il più grande monumento che sia stato sulla terra eretto prima e dopo il risorgimento delle arti. Se in confronto di quest' edifizio si considerassero superficialmente le memorie degli antichi templi quanto alla loro ampiezza, riportandosi alle vaghe tradizioni che hanno fino ad ora generata tanta incertezza e confusione, vi sarebbe di che facilmente esser indotti in inganno. La grandiosità dell'invenzione, la ricchezza degli ornamenti, la preziosità della materia e la squisitezza del lavoro hanno sempre formato la parte più integrale degli antichi monumenti con tanta ragione, che non è meraviglia se fra varj loro attributi inconsideratamente siasi posta anche la vastità della dimensione. Ma spogliando poi del prestigio della venerazione ciò che vien consecrato da incerte tradizioni e dopo che per mezzo d'insigni e dottissimi viaggiatori ed artisti abbiamo ottenute le preziose illustrazioni dei remoti edifizj di tutta la Grecia, portando con questo mezzo invariabile e sicuro la nostra analisi e il nostro giudizio sui più gran templi dell' antichità, vedrassi apertamente che l'ampiezza maggiore non era riserbata a tali edifizj, molt' area di più venendo occupata dalle terme, dagli anfiteatri, dai palagj, dai circhi. Si parla del tempio di Giove Olimpico in Atene, il circuito del quale si fa giungere a quattro stadj, ma non bisogna più confondere, con Pausania che riferisce questa misura, il gran recinto ov'era di fatto il tempio di Giove unito a tante accessorie costruzioni, col circuito del tempio. Avvi in ciò una grandissima differenza, e sarebbe lo stesso che oggidì per render conto della fabbrica di san Pietro parlar si volesse dell'area intera occupata dalla basilica unita col Vaticano. Nel ricinto ov'era il tempio di Giove si vedevano anche due monumenti consecrati a Saturno ed a Rea, eranvi una selva sacra, innumerabili statue e colossi enormi. Per poca estensione che voglia accordarsi al bosco, per poca distanza che voglia porsi tra le statue, ond'abbiano un punto di veduta proporzionata alla loro forma e a' loro atteggiamenti, e per quanto poca comodità voglia accordarsi agli alloggiamenti di Saturno e di Rea, il terreno dei quattro stadj resterà tanto riempito da sopravanzare ben limitato lo spazio assegnato al tempio di Giove. Lo stesso dir si potrebbe dei templi egizj, ov'era d'uopo traversare quattro o cinque spaziosi cortili avanti di giugnere al santuario della divinità adorata, egualmente che di tanti altri templi della Grecia, ov'erano biblioteche, ginnasj, bagni ec. Vedesi ad evidenza che questi piuttosto che templi potevano denominarsi città sacre.

Tempio di Giove Olimpico in Atene.

Ma tornando al tempio di Giove Olimpico in Atene, l'ampiezza dei quattro stadj non è poi neppur tanto smisurata, mentre formano appena un mezzo miglio, della qual area un quarto scarso veniva occupato dal tempio, compreso il doppio ordine delle colonne che lo circondavano, dimodochè la cella si riduceva ad uno spazio assai circoscritto. Abbiamo le proporzioni di questo dai ruderi misurati e riportati in due luoghi dell'opera di Stuart (1). L'area del muro circondario è già precisamente indicata da quanto rimane dalla parte ove forma una sostruzione alla collina, e appunto riducesi a quanto è dallo stesso Pausania indicato. Data poi la misura delle colonne di sei piedi e mezzo circa di diametro in un tempio *Pienostilo*, ove il laterale è di 21 colonne, necessariamente la sua lunghezza è di 331 piedi. Il tempio è *Jptero e Periptero; Decastilo nel Pronao e nel Postico*, cioè scoperto e contornato da doppio rango di colonne, avendo dieci colonne nelle due fronti, in conseguenza di che il suo prospetto anteriore, compreso l'aumento delle colonne negli angoli e l'ampiezza maggiore negli intercolunnj d'ingresso non eccede li piedi 152 $\frac{1}{4}$ e fatte le sottrazioni dovute per i doppj giri delle colonne e grossezze dei muri non rimangono più per interna capacità della cella che 77 piedi circa di largo, sopra 191 di lungo. Pochi frammenti di modanature, alcuni avanzi di fondamenta e le 17 colonne corintie rimaste in piedi in diversi luoghi hanno con tutta facilità potuto determinare la forma, l'altezza e la costruzione di tutta la fabbrica. Le Roy nella sua prima edizione rese troppo angusta la cella di questo tempio, lasciando dubitare dell'inesattezza delle sue misure mentre assegna sei tese di largo e sedici di lungo all'intorno della cella; di modo che essa relativamente all'ampiezza dei 4 stadj diverrebbe un punto: ma dopo che fu publicata l'opera di Stuart, egli ha tolti molti errori ed inesattezze dal suo primo lavoro, pagando così il più sincero tributo d'elogio all'autore inglese. Nulla ostante Chandler, M. Vernon, Wheeler, e Spon sono di diverse opinioni sulle ruine di questo tempio, le quali opinioni però non versano punto sulle dimensioni stabilite dai fatti, e prescindere egualmente giova dalle differenze apparenti nei volumi stessi dell'opera di Stuart intorno al numero 20 ossia 21 delle colonne di fianco del tempio, il che troppo impercettibile divario apporta all'oggetto del nostro confronto.

Tempio di Giove in Olimpia

Anche il tempio di Giove in Olimpia si è riputato per uno dei più grandi. Pausania nel libro I. cap. XXI assegna a questo tempio 68 piedi di altezza, 230 di lunghezza, e 95 di larghezza: ma questo pure offre una mole che non può compararsi all'edifizio di s. Pietro, tanto più se si fa la sottrazione di tutto il portico da cui il tempio era recinto, mentre rimangono allora tali piccole dimensioni da poter compararsi a qualunque chiesa moderna di

(1) The antiquities of Athens Vol. II Cap. I, e Vol. III Cap. II.

mediocre grandezza, e sarà dalla più parte anche di queste superato. Avvertasi infine, che il piede greco non arriva al piede di Parigi, per essere soltanto pollici 11, linee 4 e 3 xm.

Tempio di Diana in Efeso.

Potrebbesi ricordare anche il tempio di Diana Efesina, ma le tradizioni sono miste di favole e non troppo atte alle presenti applicazioni, cominciandosi da un ajuto soprannaturale dato dalla dea all'architetto Ctesifonte per costruire il portico prodigioso che lo circondava. La magnificenza di questo era assai celebrata secondo Plinio nel lib. 36. c. 14. *Magnificentiae vera admiratio extat templum Dianae Ephesiae ducentis, vel ut alii volunt, quadrigentis viginti annis factum a tota Asia: in solo id palustri fecere ne terrae motus sentiret, aut hiatus timeret. Rursum ne in lubrico atque instabili fundamenta tantae molis locarentur, calcatis ea substravere carbonibus, dein velleribus lanae.* La sua lunghezza, secondo Plinio, era di piedi 425, la larghezza 220, unito da 127 colonne, dono di tanti re, alte 60 piedi, di cui 36 erano tutte scolpite. Eccoci all' incirca colle proporzioni del tempio di Giove Olimpico e tutto si riduce alla magnificenza solo motivo e ben giusto per ottenere l'ammirazione di tutte le età. In effetto Igino gli assegna il primo luogo fra le meraviglie del mondo, Callimaco nel suo inno a Diana lo chiama l'oggetto più eccelso e ammirabile che il sole oriente possa vedere e Filone antico scrittore d'un libro sulle sette meraviglie del mondo, la cui versione dell' Holstenio riporto, lo descrive così. „ Dianae Ephesiae templum unicum est deorum domicilium: „ quisquis enim spectaverit, credet permutatis invicem locis mundum caele„ stem immortalium deorum in terras demigrasse. Nam Gigantes, vel Aloide „ coelum conscendere aggressi aggestis montibus non templum, sed olympum „ struxere: ita ut labor inceptum, ars laborem audacia superet. Artifex enim „ dimoto solo, quod suberat actisque in immensam profunditatem fossis fun„ damenta altioribus cuniculis jecit; ita ut montium lapicidinas operibus sub„ terraneis exauriret: sed strato inconcussae soliditatis firmamento, et pre„ supposito Atlante ad super incubituri operis pondera sustinenda, principio „ quidem crepidinem decem graduum extrinsecus posuit, quae basis elevatio„ nis vice fungeretur „ Vitruvio ne stabilisce l'ordine jonico e il numero delle colonne di fronte. *Primumque aedes Ephesi Dianae Jonico genere ab Ctesiphonte Gnosfio, et filio ejus Metagene est instituta: Quam postea Demetrius ipsius Dianae servus, et Paeonius Ephesius dicuntur perfecisse* (1) e in altro luogo *Dipteros autem Octastilos et pronao et postico: sed circa eadem duplices habet ordines columnarum, uti est aedes Quirini Dorica, et Ephesiae Dianae Jonica a Ctesiphonte constituta* (2).

(1) Vitr. lib. VII. pref.
(2) Vitr. lib. III. c. II. edit. Schnider 1807.

Non restano di quest' insigne edificio che alcuni cenni su medaglie antiche, ma chi stabilir volesse su di questi, in mancanza di migliori tradizioni o d' altri monumenti, una congettura sarebbe ridotto alla necessità di abbandonarne il pensiere. Claudio Menetrejo, nel suo libro dei simboli di Diana Efesia, riporta una moneta di Adriano ove il tempio visto di fronte è diptero octastilo jonico come scrive Vitruvio; in un'altra moneta di Caracalla, o di Eliogabalo, secondo Andrea Morelli, si vede un tempio con quattro colonne di fronte d'ordine corintio. In una tavola, ch' egli dice poi tratta *ex schedis Chifletianis*, il tempio riportato è *periptero*, cioè di sei colonne di fronte, ma ciò basti di un edifizio del quale infinitamente si è detto, la cui fama è rimasta ma nessun monumento può renderne idea e nessun resto ricorda i prodigj dell' arte che lo resero di tanta celebrità. Al nostro oggetto conduce il poter riconoscere con sufficiente idea, che in paragone a s. Pietro era egli una chiesiuola poco più grande del tempio di Giove, ma la nostra immaginazione si confonderà ben presto se porterà i suoi riflessi alle 36 colonne scolpite, che poteano essere per lo meno di tanto pregio quanto la colonna trajana; e amaro sarà il riflettere, che il monumento più celebre delle arti greche e delle ricchezze dell'Asia, per sette volte ristaurato e abbellito come riferiscono gli scrittori della storia augusta, cadesse per non più risorgere nella metà circa del III secolo, nella terza invasione navale dei popoli del Nord che vennero dal Tanai a porre a soqquadro le divine opere di Prassitele e i più degni monumenti dell' ingegno umano. Anche il Partenione di Atene sì celebrato per la dorica sua maestà e bellezza non eccede i templi indicati e lo stesso accadrebbe riportandosi ciò che rilevasi del tempio della Fortuna Prenestina, di cui presso Roma altro non eravi di più magnifico ed esteso. Ma erano terrazze fabbricate le une sopra l'altre, gallerie, edifizj accessorj, magnificenze tutte esteriori che non servivano ad altro che ad introdurre finalmente in un colonnato in emiciclo, in mezzo a cui era su di un trono collocata la statua della Fortuna. Tutto il restante in conseguenza non era che una villa deliziosissima, indipendente dal santuario, divisa in tanti corpi di abitazione e che non apparteneva alla dea adorata niente più che gli appartamenti papali, le logge, i giardini, i cortili e tutte le pompose abitazioni che sono sul vaticano appartengono al principe degli apostoli a cui è innalzata la chiesa.

Partenione e tempio della Fortuna.

Tempio di Salomone.

Anche il tempio di Salomone, per quanto rispettare si vogliano le asserzioni di alcuni scrittori, non era sì vasto come i nostri templi moderni, estendendosi molto più in cortili, portici e accessorj che nella vastità della cella; e quando di fatti l'imperator Giustiniano fece rifabbricare da Antonio il tempio di s. Soffia col mezzo di dieci mila operaj in cinque anni undici mesi e dieci giorni, esclamò nel giorno della consecrazione della chiesa *io ti ho superato o*

Salomone. Se in fatti si valuta il cubito egizio o ebreo in ragione di 22 polici, la cella del tempio di Salomone non era più alta di 55 piedi, larga 36 $\frac{1}{7}$ e lunga 110. Lo stesso tempio di s. Sofia, tanto però maggiore di quello non è più largo di 243 piedi e lungo 269 e la sua altezza dalla croce (ed ora dalla luna ottomana) è di piedi 180 (1). Queste dimensioni, che più delle altre fin quì riportate sono estese, non giungono pertanto a quelle della basilica di s. Pietro ch'è lunga piedi 657:4, larga nella crociata 456, alta dalla croce 410:10, secondo Dumont; siccome di più di un quarto più piccola è la chiesa di s. Paolo di Londra (come può vedersi nel Vitruvio Britannico tomo 1mo.); ma per finire con alcuno dei confronti, sul luogo medesimo facile a farsi ad ogni istante, il tempio della Pace fatto erigere da Vespasiano in Roma, il più grande degli antichi edificj di questo genere che sorpassava nella dimensione della cella gl' indicati dell'antica Grecia, non eccedeva nella misura, che risulta dalla sua pianta, 324 piedi in lunghezza e 250 in larghezza, la quale misura sebbene presa dai ruderi con qualche differenza tra gl' illustratori, non l' abilitavano a venire in confronto del tempio moderno di cui stiamo parlando, poichè appena equivale alla terza parte di esso. Qualunque confronto dimostra per conseguenza l'ampiezza di questa mole, tanto se si paragonino gli antichi come i moderni edifizj; e nella nostra tavola V, abbiamo riportato sulla medesima scala il duomo di Milano e il tempio di Giove Olimpico, di cui, come di questa basilica, non abbiamo dato che il prospetto, ma sarà ben facile ad ognuno il riconoscere a prima vista quanto per noi si è asserito sin ora. Inutile sarebbe per il lettore trovar qui ulteriori descrizioni delle bellezze interne che si raccolgono nel tempio di s. Pietro, giacchè di esse avremo occasione di parlare quando si tratterà dell'epoche diverse in cui furono prodotte; e ciò dovrà farsi con più matura riflessione per quei legami che esse hanno colla storia delle arti, dovendone pur troppo spogliar molte di quel prestigio che le fece applaudire nel tempo che il gusto inclinava alla corruzione in Italia.

Tempio di s. Soffia

s. Paolo di Londra

Duomo di Milano

Terminerò convenendo con un autore assai rispettabile che la moderna chiesa di s. Pietro dandoci per la sua ricchezza e per la sua mole un oggetto di ogni ammirazione che non ha forse in tutte l'età del mondo da noi conosciuto verun altro confronto, non ricorda essa lo stile in alcuna maniera degli antichi templi della Grecia e del Lazio, si scosta dall'antica grandiosa semplicità e non porge in alcun modo quella specie di orror religioso che inspirano le basiliche costantiniane e i posteriori edifizj del medio evo; ed è molto lontana dal poter compararsi anche alle forme dei tempj dell' architettura moderna ricondotta da Palladio alla maggior purità dello stile. Il primo

(1) Gibbon hist. cap. 40.

tempio della cristianità non soddisfa dunque completamente al suo primo oggetto d'inspirare venerazione e raccoglimento, nuocendo troppo la varietà delle forme e dei colori e la moltiplicità delle decorazioni che distraggono la mente e non parlano al cuore. Se gli apostoli ss. Pietro e Paolo tornassero al Vaticano, chiederebbero il nome della divinità che ivi si adora, la quale certamente non primeggia tra una sì numerosa folla di simulacri, e oltre allo stupirsi delle tante mistiche ceremonie che in tale splendidissimo tempio si praticano, troverebbero assai strani i lunghi commentarj, anzi le voluminose biblioteche publicate sui loro scritti e sulla semplice e chiara parola evangelica del loro maestro.

CAPITOLO NONO

DELLA CASA DI LORETO

(*Vedi Tavola VI.*)

Questo famoso santuario arricchito dalle oblazioni dei fedeli e degl' infedeli per devozione, per moda, per pompa, per politica, ebbe in suo favore una tanto insigne quantità di mezzi che potè mettere a contribuzione il talento di tutti gli artisti nei tempi migliori e vedersi adornato da ogni genere di arti, ove la materia quantunque preziosa ceder doveva il suo pregio all' eleganza del lavoro.

Le occasioni fanno nascere gli artisti anche ove sembra che di essi debba essere il suolo più infecondo. In effetto la vicinanza di Recanati piccola città che servì per comodo agli artisti di rango che facevano poi trasportare i loro lavori completi a Loreto, non offriva asilo e risorse per la vita, ma ne prestava alla devozione e allo spirito; e questa vicinanza fu opportunissima per formare allievi anche in luoghi diversi. Il Calcagni e Paolo Giacometti scultori e fonditori di Recanati possono collocarsi fra quelli che prosperarono in tal circostanza ed onorarono la loro patria con talenti non ordinarj. Fiorirono dal 1580 al 1655, e dell' ultimo di essi veggonsi assai buoni lavori nella fontana di piazza a Faenza, nell' urna del battistero della cattedrale ad Osimo, ed altre opere in patria, a Ragusi, in Ancona e a Macerata nel deposito del Cardinal Cenci.

Tradizioni singolari intorno questo santuario.

Singolare è ciò che trovasi scritto e che viene volgarmente creduto intorno a questo santuario, la cui venerazione è stata confermata da tanti secoli, nè oggetto mio è di trattare così filosoficamente questo punto da prender crudamente di fronte quella credenza che si accarezza nel cuore di certe anime privilegiate e felici, e loro serve tante volte di conforto nelle avversità della vita, nell'incostanza della fortuna, e per le quali fatalissimo sarebbe ciò che da tanti altri si cerca con tanta avidità, *rerum cognoscere causas*. Dopo la presa di Ptolemaide, ossia di s. Gio: d'Acri, fatta ai 19 maggio 1291 da Melech Seraph

e l'espulsione assoluta dei latini dalle conquiste che avevano fatte nella Terra Santa, caddero colà vittime della guerra trenta mila cristiani e quella città che era il mercato generale dell'oriente fu per sempre chiusa ai latini. Si dice dunque che in quell'anno la casa di Nazzaret, situata poche miglia distante da Ptolemaide, fosse trasportata soprannaturalmente in Dalmazia nel mese di maggio vicino a Fiume e all'antica Tarsia in riva al mare; si allegano i miracoli colà operati, e dopo il riposo di tre anni e mezzo circa ai 10 decembre 1294 continua la leggenda a informarci che questo sacro edifizio fece un volo attraversando il mare e che venne a posarsi in un bosco vicino 4 miglia alla città di Recanati, il quale per essere di ragione di una certa madonna Lauretta signora di quel paese si disse la casa Lauretana. Ma ivi pure questo sacro monumento non stette lungamente perchè la pietà dei fedeli coll' affluenza delle persone e dei doni offrì un pascolo alle ruberie di molti masnadieri, che annidati nella selva commettevano ogni sorta di eccessi; e dopo otto mesi di stazione nel bosco passò improvvisamente a collocarsi sul poggio detto dei due fratelli, perchè appartenente a due fratelli della casa Antici. Accadde che questi signori riguardando come un tratto di provvidenza un tal dono del cielo, vennero tra loro a contesa per la proprietà esclusiva dell' edifizio, ideandone una sorgente di ricca speculazione pel concorso di tutti i devoti e per la liberalità delle offerte sulle quali avevano fatto disegno, e nel calore di questa disputa venendo alle mani poco mancò che non si mettessero a morte. Pochi mesi dopo ebbe però termine ogni contesa, poichè da quel colle sparì la casa e venne finalmente a posarsi sul sito ove attualmente si vede. Il Renzolio, il Tursellino e molti altri sacerdoti, canonici, minori osservanti e minori conventuali hanno affermato e creduto di autenticar questi fatti, sebbene però ne abbian tacciuto tutti gli storici i quali ci hanno tramandate le notizie di quell'età; età che non era punto tenebrosa giacchè vivevano Dante, Villani, Dino Compagni, Tolomeo di Lucca, Ferreto di Vicenza e una folla di altri scrittori devoti e religiosissimi, nessuno dei quali parla punto di un così strano e soprannaturale avvenimento. Anzi ciò che più rende singolare la cosa si è, che due scrittori quasi contemporanei a Bonifazio VIII, che hanno estesa la vita di quel pontefice il quale tentò inutilmente di suscitare tutta l'Europa alla vendetta degl' insulti commessi contro la cristianità nei luoghi santi, appunto in quest'epoca non hanno difficoltà di riferire alcuni altri miracoli attribuiti a Celestino V. e passano affatto sotto silenzio uno traslocamento che doveva più d'ogni altra novità recare stupore a tutta l'Italia (1).

(1) Rer. Italic. Scriptores in vita Bon. VIII. ex mss. Bern. Guidonis et in vita ejusdem ex Amalrico Augerio.

Preziosità delle opere che ornarono questa chiesa, e pessimo gusto della sua facciata.

Ma poco al nostro assunto ciò importa. Risultò non pertanto per le arti il sommo vantaggio che la celebrità e l'importanza di questo monumento dovettero riunire quanto più riccamente e nobilmente inventar si potesse nell'architettura, nella pittura e nella scultura, acciò che la decenza esterna del luogo si andasse adequando possibilmente coll' interna preziosità religiosa e con quella molto maggiore di suppellettili che si andavano accumulando in ornamenti ed in gioje, per cui questo santuario divenne un sacro deposito di ricchezza reale e un tesoro in cui cominciò la squisitezza dei lavori a cedere il campo a quella della materia. Paolo II nel 1464 cominciò l'edifizio della chiesa che rinchiuse in suo centro la casa miracolosa, ricinta prima da un troppo semplice e indecoroso riparo, e Giulio II la condusse a termine coll' opera di Bramante fortificandola a guisa di un castello, forse anche per le molte ricchezze che ivi s'andavano accumulando. Leone X poi, atterrando il recinto della casa santa, vi fece erigere quelle magnifiche esterne pareti, ove sfoggiano le arti in tutto il loro splendore e i cui lavori furono ideati e in gran parte eseguiti da Andrea Contucci da Sansovino. Clemente VII e Paolo III fecero erigere la bella cupola, che poi dal Pomarancio fu dipinta con tanta vaghezza, e finalmente Sisto V nel 1587 fece fare l'attuale cattiva facciata, che apparisce come un segnale della prossima decadenza del gusto nelle arti, unicamente recata per utilità di confronto fra questi disegni. La statua del pontefice fu posta in bronzo avanti la chiesa, fusa e modellata dal Bernardini.

Tre magnifiche porte di bronzo divise in compartimenti esprimono diverse storie del vecchio testamento e furono eseguite dai figli del Lombardo, dal Bernardini e da Tiburzio Verzelli. Il primo di questi ornò la chiesa con molte altre statue e bassi rilievi in bronzo e può veramente dirsi che questo sia il teatro della gloria del Lombardo.

Gli altari e le cappelle furono ornati di pitture de' più valenti maestri e di mosaici moderni ricchissimi; ma l'opera più sorprendente e più bella è l'incrostatura di marmi che circonda la s. casa, lunga 60 palmi romani, larga 40 e alta 50, compresovi il basamento ed un atrio sostenuto da 16 colonne corintie scannellate in bellissimi marmi di Carrara, le quali dividono l'esterna parte dell'edifizio con elegantissimi compartimenti e con infinita vaghezza d'intagli e di lavori. Quì fu dove il Contucci pose ogni studio nell'inventare la decorazione d'un edifizio di genere affatto nuovo che Jacopo Sansovino imitò poi nella loggetta del campanile di s. Marco in Venezia. Il detto Contucci, il Bandinelli, Guglielmo dalla Porta, Rafaello da Monte Lupo, il Tribolo, il s. Gallo, Girolamo Lombardo scolpirono attorno le storie della madonna e le sibille e i profeti che predissero la nascita del redentore. Le arti sfoggiarono in tutta la loro pompa e colla gara di tanti ingegni offrirono i più leggiadri modelli della scultura e segnarono la gloria di quell'aurea età.

Ma ove era concorso tutto l' esaltamento religioso, ch' è lo stesso che dire tutta la forza dei mezzi di cui gli uomini possono disporre, sostenuti dall' influenza pontificale, assistiti dall' intervento di molti principi e di ricchi privati che largamente profusero i loro tesori, non è meraviglia se le arti ebbero tanto incoraggiamento e se potè sorgere un tempio arricchito di tante preziosità dell' arte e della natura. Alle medesime cause dee l' Italia nostra tanti altri templi dei quali abbiamo parlato, egualmente che molti altri insigni, di cui abbiamo taciuto che veggonsi per ogni dove, e così pure le cattedrali e abbazìe e cappelle sontuosissime di cui a voler fare un semplice elenco ragionato con qualche particolarità saria d'uopo un volume.

Tutti questi edifizj, pei quali la scultura ebbe occasioni sì luminose per primeggiare e risorgere, non debbono la loro elevazione nè alla libertà, nè alla pace, nè al clima particolarmente, e vedremo in appresso come la forma di governo, l' ardor della gloria e dell' emulazione prevalessero ad ogn' altra cagione, e come lo spirito di religione e di divozione allora dominante servisse ad elevare l' onore delle nazioni a quel grado che loro ha meritato un luogo distinto negli annali del mondo.

Avremo quindi campo di conoscere come a fallacia di conseguenza si esponga chi esclusivamente voglia a una sola causa riportare i successi delle arti, e rifiutando di conciliare molte apparenti contraddizioni eriger pretende un sistema che quanto si adatta plausibilmente alle teorìe altrettanto mal si combina colla pratica e colla storia. Mentre le arti risorsero in Italia, la libertà le protesse, ma la tirannìa non le estinse. Vegetarono nella pace, ma prosperarono eziandio nel bollore delle armi e delle fazioni, il che meglio conoscer potremo nel libro venturo.

LIBRO TERZO

STATO DELLA SCULTURA

DAL SUO RISORGIMENTO IN ITALIA

SINO A DONATELLO.

EPOCA PRIMA

CAPITOLO PRIMO

STATO D' ITALIA DOPO LA PACE DI COSTANZA FINO AL MCCCC CHE RIGUARDA L' EPOCA PRIMA DEL RISORGIMENTO DELLA SCULTURA DAI PISANI FINO A DONATELLO.

Abbiamo già in parte veduto nel primo capitolo del Libro II di questo volume quale fosse lo stato d'Italia durante l'assenza degl'imperatori, e nel tempo delle crociate fino all'epoca memorabile della presa di Costantinopoli dai latini; e se abbiamo avuto argomento di piagnere sulla dispersione di tanti monumenti, abbiamo avuto anche il conforto di veder sorgere in Italia una nuova luce e fecondarsi gl' intorpiditi germi, per cui ebbero un'altra volta vita le arti, coll' erigersi, egualmente protette dalla grandezza nazionale come dalla tirannica prepotenza, magnifiche fabbriche, giacchè nel tempo delle intestine discordie di quell' età si poneva tanta emulazione nelle opere di genio e nel fasto patrio, quanta nel valore dell' armi e nell'impeto delle fazioni.

Dissensioni e divisioni in Italia dopo la pace di Costanza.

La disugguaglianza delle forze, la varietà delle posizioni, l'incertezza dei confini, l'indole inespugnabile degli abitatori, l'invidia e la gelosia dei finittimi e la dissensione soprattutto tra il sacerdozio e l'impero, per la quale il peso dell' autorità irritata di quest' ultimo cercò di aggravar nuovamente quel giogo da cui le città libere si erano di recente sciolte colla federazione di Costanza, produssero l'amaro convincimento che quella libertà sperata non fu che un bene passeggiero, e appena attraverso a mille contrasti si colse un frutto momentaneo laddove si sperava una perenne tranquillità. La storia di que' tempi non è altro che una continuazione di guerre intestine, di rivoluzioni, di esilj, di confische, pel difetto di costituzioni sempre riformate e imperfette che non potevano reggere la bilancia necessaria fra quegli stati che aspiravano tutti alla libertà. Ed era pur questo il medesimo suolo degli austeri antichi etruschi, dei saggi figli di Numa, dei coraggiosi fratelli di Cincinnato, dei vili schiavi di Tiberio, degl' imbecilli servi di Onorio; e poichè in nulla era variato da quella primitiva natura che a tutti fu madre, così dalla forma diversa dei governi derivarono le tante varietà di caratteri e di risultati, di modo che la legislazione influì più sul clima e sugli usi che la temperatura del cielo portasse su questi alcuna sorte di alterazione. In effetto quegli stessi abitanti che respirarono l'aria salubre della campagna di Roma abitata e che popolarono di città le maremme toscane, per loro colpa e per difetto della loro legislazione ritrovano ora la morte in quei deserti squallidi ed insalubri.

Fosse per forza della necessità, o per altra qualunque causa, egli è vero che da quel tempo ebbero principio tanti piccoli diversi dominj che suddiviser l'Italia e rimasero deboli e incerti finchè, dopo alcuni intervalli, non si consolidarono colla forza e col sangue.

Ebbero allora origine tante dedizioni di città e di provincie che si posero sotto gli stendardi or dei più forti, or dei più ricchi, or dei più saggi, or dei più avventurati signori, sempre per poter sostenersi nelle gare che nudrivano verso i loro rivali. Furono Milano e Pavia tra le prime città che diedero l'esempio fatale delle feroci dissensioni tra vicini, e si abbandonarono al furore di questo genere di gelosia, non sapendo questa scordarsi d'essere stata la sede dei re longobardi, il cui palazzo torreggiava ancora nella città, non dimenticandosi quella d'esser stata la sede dell'impero d'Occidente, capitale dell'Insubria e in fine il primo arcivescovato di Lombardia. Basta lo scorrere gli annali d'Italia, e le parziali storie per conoscere quante e quanto varie furono le animosità che spinsero in guerra i nobili e la plebe di Faenza nel 1185, i genovesi coi pisani nel 1187, i piacentini coi parmigiani, i ferraresi coi mantovani nel 1188, gli astigiani col marchese di Monferrato nel 1191, i milanesi coi lodigiani nel 1193, i veronesi coi padovani nel 1197, e si vedranno in iscompiglio alla fine di quel secolo tutte le città dell'Italia. Chi non ricorda la guerra di Sicilia e Tancredi ed Arrigo, la morte del quale aperse un campo alle contese in Germania per la successione e sviluppò in Toscana i primi germi delle fazioni Guelfe e Ghibelline, di cui i Buondelmonti e gli Amidei non furono che il pretesto o il segnale, fazioni che divisero in caldi e feroci partiti le provincie e le città non solo ma sin le famiglie e i padri disgiunsero dai figli e i fratelli e i congiunti d'ogni qualunque grado resero discordi e nemici?

Gelosia e ferocia dei potenti, e dei partiti insorti in Italia.

Le gelosie dell'autorità pontificia e le violenze con cui si disputarono le controversie tra la corte romana e l'impero durante il lungo regno di Federico II fomentarono una serie d'orrori e di calamità da cui rifugge il pensiere; ma null'ostante che dei difetti di quell'imperatore cresciuto e allevato sotto la tutela pontificia, siasi fatta grande querela, egli fu però uno dei più gran promotori degli studj; e i letterati e gli artisti hanno più argomento di lodarsi di lui di quello che gli altri ne abbiano giustamente per muover lagnanze. Non ricorderò in questo luogo, che già sono troppo scolpite nella memoria di tutti, le storie di Manfredi e di Carlo I d'Angiò, nè la trista sorte di Corradino e le vicende siciliane, le quali presentano tutto il carattere della ferocia di que' tempi. Intanto i marchesi d'Este e quelli di Monferrato, i conti di Savoja, Oberto Pelavicino, Buoso di Doara, Ezzelino da Romano, i della Torre, i della Scala, i Caminesi ebbero fra primi fama, gelosia, possanza, indi crudissima tirannia nel governo di molte città e provincie, e poterono dirsi i più insigni

e i primi abborriti ad un tempo che nella moderna storia segnassero illustri nomi. Guglielmo VII di Monferrato dilatò per tutto il Piemonte e per l'alta Lombardia i suoi, pria circoscritti possedimenti. Ottone Visconti arcivescovo poi signore di Milano estese in nome di Matteo suo nipote i suoi pingui dominj, e Obizzo d'Este aggregò varie città alla sua signoria, mentre intanto le republiche italiane, e fra queste particolarmente le marittime che durarono più lungamente delle lombarde, elevando l'anima dei loro figli all'amor della patria e della libertà, risvegliarono quei talenti e quelle virtù che non erano sopite e ricevettero, come in retaggio della caduta della capitale d'Oriente, il tesoro delle lettere greche che minacciò di soggiacere interamente sotto le sue ruine; dimodochè la generazione attuale dee principalmente all'epoca di cui parliamo il sacro deposito e l'eredità preziosa di tante dottrine. Allora fu che anche fra le gare, fra gli odj e fra le grandezze dell'animo si vide stranamente associarsi la distruzione della spezie col risorgimento degl'ingegni, e tutti infine i varj potenti di allora, sia coltivando, sia tenendo in pregio le lettere e le arti, le fomentarono colle generosità, colla protezione, coll'esercizio e con ogni altro mezzo che fosse in loro potere.

Oppressione dei popoli per mezzo di chi si armava a difenderli.

Ma quella libertà che aveva fatto impugnare la spada a tanti campioni in difesa di quegli stati che invocarono gli effetti del loro valore contro gli esteri nemici, e particolarmente contro gl'imperatori che furono poi confinati in Germania, fu ben presto violata, poichè non è meraviglia che una volta assunto, si ricusi poi il deporre un comando acquistato per la gloria dell'armi, e tanto più che i consoli eletti dalle città libere erano giudici e capitani ad un tempo, custodendo un troppo ampio deposito della publica confidenza, dal che ne venne un'indispensabile suddivisione di stati e un numero sterminato di piccoli potenti e signori, che prima duci e in fine dominatori, rimpiazzarono con ferrea mano la dolce e legittima autorità del governo costituzionale.

Piccoli tiranni, e grandi fazioni in Italia.

Da queste frazioni emersero fatali e chiari ad un tempo i Torriani, i Visconti, gli Estensi, gli Scotti, i Fisiraga, i Rusca, i Langoschi, gli Avvocati, i Brusati, i Maggi, i Correggeschi, gli Scaglieri, i Bonacossa, gli Ordelafi, i Malatesta e tant'altri, finchè per maggiormente dividere e affligger l'Italia i Bianchi e Neri in Firenze vennero da Pistoja a dividere la fazione dei Guelfi, e a muoverla a più aspra guerra; tempo calamitoso anche inoltre per la fatale elezione di Clemente V il quale, fatto della tiara uno scandaloso mercato, portò fuori dell'Italia la sede apostolica: assenza che durò dal 1305 fino al 1376, producendo una piena oligarchia e compiendo la desolazione di Roma. Riconobbesi qualche splendor passeggiero nell'epoca del tribuno Cola di Rienzo, più famoso per il suo amore alle patrie antichità e più celebrato per l'amicizia di Petrarca che per ogni altro suo fasto, il quale provò rapidamente

le strane incostanze della fortuna e fece conoscere di quanta seduzione sia capace un parlator eloquente. In mezzo a tante disgrazie di una parte d'Italia ingrandirono talmente dall'altra i Visconti, in ispecie sotto il governo di Giovanni Galeazzo, che giunsero a minacciar più d'una volta l'Italia medesima del loro dominio, se da immatura morte in età di soli 55 anni nel 1402 quest' ultimo non fosse stato rapito. I marchesi di Monferrato, i conti di Savoja, gli Scaglieri in Verona, i Carraresi in Padova, i Gonzaghi in Mantova, gli Estensi in Ferrara cercarono di emulare la grandezza di Giovanni Galeazzo e di assicurare i loro dominj con tutti i mezzi della spada e del senno.

Il venire degl'imperatori in Italia per ricevere la corona dai pontefici nel Vaticano era un possente allettamento per fissarvi anche il loro soggiorno, ma non soddisfatti dalla natura delle poco sincere accoglienze che vi ricevevano ed eccitando più gelosìa che confidenza, dovettero finalmente risolversi ad abbandonarla, siccome per due volte fu forza o consiglio il farlo a Carlo IV nel 1354 e nel 1368, allorchè venne in Italia soltanto per disonorarsi colle sue umiliazioni e la sua avarizia; sebbene a dir vero per onor delle arti, seppe egli convertire gli tesori che aveva accumulati con tanta vergogna nei magnifici edifizj di cui fu ornata per lui la città di Praga, e costruì il superbo ponte sulla Muldavv; monumenti che attestano tuttavia la sua dignità imperiale prostituita in Italia. Accadde anche alla fine dello stesso secolo il famoso scisma che dividendo la chiesa interessò politicamente tanti sovrani a toglierlo di mezzo con sì lenta e debole riuscita dei tentativi che v' impiegarono. Malgrado tutto ciò si conobbe quanto possono in seno a tante calamità i più deboli stati allorchè i cittadini prendendo parte alla gloria publica impiegano il possente sussidio della forza morale, tanto efficace specialmente nelle piccole republiche.

Vizj e schiavitù.

Eransi già sperimentate, specialmente nel XIII secolo, tutte le amare conseguenze che possono derivare da una libertà debolmente sostenuta per l' incertezza delle costituzioni; e l' odio del popolo contro i nobili, e la difficoltà di una garanzìa per l' ordine sociale avevano fatto conoscere come dal seno di quella libertà che tutti volevano, ne emergeva più spesso una compressione fortissima per l'esplosione dei partiti e delle fazioni; ma nullostante fu in questo secolo che preparossi il più grande sviluppo dello spirito umano che dovea presentare le lettere e le arti ai secoli posteriori e alle moderne nazioni. E fu tanto durevole l' effetto delle prime cause, le quali sì alta fecero salire la gloria del nome italiano, che se ne continuò a vedere il risultamento anche attraverso i rovesci più grandi della fortuna e sino in quei tempi infelici che oscurarono troppo presto la gloria delle armi d' Italia; tempi nei quali la sorte della guerra e l' onore della nazione non più dipendendo dal patrio coraggio

venivano affidati alle spade mercenarie e straniere; tanto durar potè quel impulso gagliardo che primo scosse i nostri chiarissimi ingegni ad ogni buon' opera; ed egli è ben certo che debbesi a questo la permanente abbondanza dei talenti nel secolo XIV, sebbene macchiato da piccole e crude tirannie, e sebbene ogni genere di crapula, di violenza, di tradimenti, di veleni, di pugnali, di assassinj restassero invendicati; poichè la prepotenza e il terrore avevano il seggio della giustizia e della ragione, e in confronto del secolo precedente erano scemate le virtù generose degli animi, tenendosi i più destri in maggior pregio dei più valorosi.

Sembra che la riunione dell'Italia in una sola potenza avrebbe in allora potuto consolidare il suo interno regime, e incutere un maggiore rispetto a' suoi esterni nemici, allontanando le pretese e i dominj delle case di Svevia, di Angiò e di Aragona, che vennero mai sempre a distruggerla sotto lo specioso pretesto di proteggerla, ne fecero un teatro continuo di guerra, vi mantennero e vi suscitarono diversi partiti per più dominarla, e vi lasciarono vicarj, reggenti e legati d'infanda memoria; ma questo voto della politica, che qui non è luogo d'esaminare e discutere, non avendo avuto un effetto, ne derivò alle arti un vantaggio sensibile, poichè poterono variamente animarsi e produrre migliori frutti, i quali debbono ascriversi all'analogia di diversi sistemi, e non sarebbero risultati dall'invariabile unità d'un solo regime. Se fossevi stata una sola capitale, sarebbesi anche facilmente veduta un' accademia sola predominare su tutti gl'ingegni, una cabala letteraria avrebbe inappellabilmente pronunciato su tutte le produzioni e un metodo uniforme ristretto avrebbe nelle arti i confini del genio a una sola maniera servile; ma al contrario per le infinite suddivisioni del bel paese, una varietà piacevole di capi d'opera in ogni classe di produzioni riconsola anche al presente l'Italia, e le tien luogo d'ogni altra palma presso tutte le nazioni del mondo.

Magnificenza e gara fra nazioni e potenti, e protezione accordata agli studj.

Svevi, e Angiovini.

Quindi il favore e la magnificenza di tanti principi e signori, zelanti per l'onore dei loro stati e per la loro istruzione, moltiplicarono i mezzi per i progressi singolari d'ogni studio. Ognuno sa quanto Federico II fosse versato nelle lettere e nelle scienze, profondo nelle cognizioni della meccanica e nell' esercizio delle lingue, e dura di lui un'opera di ornitologia che nel 1596 fu poi stampata in Colonia, e vuolsi ch' ei fosse il primo scrittore di versi italiani. Fondò scuole in Sicilia, ove prima non erano che scarsi insegnamenti, protesse i più chiari ingegni di quelle età, e gli fu sino reso tributo di lode da Dante (1). Onora infinitamente il fino tatto di questo principe la scelta di Pier dalle Vigne per suo cancelliere, di cui servissi opportunamente in molte ambasciate. Nè dissimile incoraggiamento ebber gli studj da' figli di Federico

(1) Dante de Vulg. Eloqu. c. 12.

Manfredi e Corrado che seguirono le orme paterne nei regni delle Sicilie, calcate anche da' principi della casa d'Angiò, quantunque funestamente per la pace d'Italia introdotti dalla cruda politica d'Innocenzo IV affine di escludere a perpetuità la casa di Svevia. Carlo il primo Angiovino persuaso di fatti come la potenza si accresca per quell'imponente splendore di cui le arti circondano il trono, diede tali suntuose e ricchissime feste nel suo ingresso in Napoli che sorpassarono quant'altro mai di pomposo erasi prima d'allora veduto in Italia.

Romani Pontefici.

I romani pontefici soli non contribuirono quanto avrebber potuto all'incremento di questi studj. Gregorio IX, Bonifacio VIII, Clemente VI fecero compilare codici di giuscanonico, pei quali ben poco fuvvi di che consolarsi. Innocenzo III si arrogò la parte più importante del governo temporale d'Europa, e il suo nome pur troppo è coperto indelebilmente dalla macchia d'essere stato l'institutore dell'inquisizione e il promotore della strage degli albigesi. Innocenzo VI giunse insino a riputare Petrarca uno stregone. Il solo bene che fecero questi papi fu quello di accordar privilegj e licenze per le università, e ciò non per animo liberale ma condotti evidentemente dalle viste d'interesse e di convenienza, per l'utilità che veniva da tali grandiosi stabilimenti ove si allevavano migliaja di giovani in quelle nozioni, e secondo quei principj ch'erano più confacenti alle loro viste politiche.

Re di Napoli.

Egli è ben certo che se il valor personale pone i principi nel rango degli eroi, contribuisce non meno alla celebrità del loro nome la protezione ch'essi accordano ai dotti e agli artisti, ai quali spetta il consegnare alla posterità coi loro scritti e coi loro monumenti il ragguaglio delle memorabili imprese. Roberto re di Napoli conobbe tanto quest'importanza, che assai più per cagione di una tal protezione che pel merito delle sue imprese fu lo specchio dei principi dell'età sua. Tutti gli scrittori contemporanei si trovano d'accordo nel retribuirgli gli elogi ch'ei merita, Villani, Petrarca, Boccaccio, l'uno lodandolo nelle sue storie, l'altro avendo disposte molte memorie per estenderne la vita, siccome pare (1), l'ultimo ricordando leggiadramente i primi studj di questo signore (2); e finalmente Domenico Aretino, e Benvenuto da Imola comparando la sua sapienza a quella di Salomone, poichè non solo amò egli le lettere, ma ne amò e protesse talmente i coltivatori, che loro aperse la regia, la biblioteca, le braccia; e opere diverse a lui furono intitolate, non tanto come a mecenate, quanto a giudice, dimodochè Petrarca chiamollo *il solo giudice idoneo delle opere d'ingegno che avesse l'Italia anzi il mondo*

(1) Petrarca rer. memor. l. III. c. 3.
(2) Boccaccio Geneal. Deor. l. XVI. c. 9.

tutto (1). Tale uniformità di linguaggi non può credersi figlia d'una bassa adulazione, tanto più che Roberto sembra aver preferito d'inspirare piuttosto amore che timore a' suoi popoli.

Signori della scala.

Non minor protezione nel tempo stesso accordavano gli Scaligeri in Verona ai letterati, ricordata da Dante con grato animo nella divina commedia, per quel nobil rifugio che nei tempi delle fazioni essi tenevano pronto a tutti quei profughi ingegni espulsi dalle persecuzioni che venivano a ricovrarsi alla loro corte (2):

Lo primo tuo rifugio e primo ostello
Sarà la cortesia del gran Lombardo
Che in sulla scala porta il santo uccello.

E singolar cosa riesce in que' tempi che il medesimo *ostello* che accolse esiliato il primo poeta del mondo da Omero in poi, accolse anche Uguccione della Fagiuola da principe di Pisa e di Lucca divenuto esule; ed è pur bello pei nostri studj che un tiranno in quel secolo riconosca quasi eguale la sovranità del puro ingegno e la signoria dell'impero.

Che se a gloria si recarono gli Scaligeri l'accoglienza di Dante profugo, non meno ad onore ebbero i Carraresi a Padova d'invitarvi Petrarca siccome fecero sì quell'Ubertino da Carrara che tanto promosse gli studj di quell'università, e tenne dodici alunni in Parigi per impararvi le pratiche dell'arte medica, come quel Francesco da Carrara che contrasse col Petrarca tanta intimità, che non sappiamo se fossero più frequenti le lettere che gli scrisse, o le visite famigliari che gli fece durante il suo soggiorno in Arquà. Ripeter dovrei in questo luogo, se non temessi di essere troppo esteso, ciò che ho scritto altrove più diffusamente, intorno al favore che i principi Estensi accordarono ad ogni sfera di letterati in Ferrara, la corte dei quali fu delle più splendide per ogni genere di munificenze, e nel 1254 era già piena dei poeti provenzali che venivano a Ferrara a ricevervi grata e gentile accoglienza, tratti dall'amore che Azzo d'Este nudriva per quel genere di amena letteratura nella quale era egli stesso oltremodo versato. E non furono sufficienti le turbolenze e le guerre del secolo per distogliere que' magnanimi principi dalla benevolenza verso gli uomini di genio; e lo stesso Petrarca, col quale ebbero quasi tutti contatto, rese a loro comuni le doti dell'animo gentile, e quella finezza di spirito che emana da ogni scritto di quest'autore profondo e leggiadro. Alloggiò egli in fatti alla corte di Niccolò II d'Este, del cui animo generoso e cortese serbò indelebil memoria; fu indi ritenuto quasi a forza dai Visconti in Milano tornando

(1) Petrarc. Epist. Famil. l. I. Epis. I.
(2) Dante Parad. Can. 17

di Francia, e contrasse con loro un' intimità singolare infondendo in quegli animi troppo severi l' amor delle lettere e delle scienze. È singolare il vedere come quei potenti signori che si mantennero sempre ignoranti, lussuriosi, feroci, fossero presi da tanta amorosa riverenza verso Petrarca, da concedergli luogo distinto nel regale convito dato con tanta pompa nel 1368 per le nozze di Violante figliuola di Galeazzo con Leonello figlio di Eduardo re d'Inghilterra. Egli è pur vero che un uomo dotto di qualunque genere ha un impero, un vero regno sulla publica opinione, e quest' opinione quando i popoli non sono domi e snervati dall' oppressione, producendo sempre la forza di esprimere ciò che si sente, fa una grand' impressione anche nell' animo dei regnanti, e gli obbliga a seguitarla, ed è per questo che gli artisti furono tante volte riveriti dagli stessi re di nazioni generose, non tanto per omaggio alle arti quanto per riverenza di loro medesimi. Le storie in seguito di tempo ci additarono un Francesco I, un Carlo V che stendevano le braccia a'nostri sublimi artefici, e s' abbassavano a raccoglier loro da terra il pennello; e i Gonzaghi e Azzo da Coreggio e Pandolfo Malatesta e Niccolò Acciajoli tutti fecero a gara per dar segni di stima e di amore a Petrarca, come attestano le sue lettere e ogni altro monumento della letteratura di quel tempo.

Carlo IV.

Carlo IV stesso, quantunque straniero, non mancò di retribuire all' idolo di questo secolo quelle dimostrazioni che largamente in Italia gli avevano date tutti gli altri potenti e signori, e più volte gli espresse il desiderio di averlo alla sua corte, il che, impedito dalle guerre, fece che gli attestasse coi doni e cogli onori l' altissima stima che aveva di lui concepita.

Letteratura risorta.

Non farà meraviglia che tanti onori resi publicamente alle scienze e alle lettere producessero nel corso di quest' età un effetto sensibile nello sviluppo delle cognizioni e nel progresso dei lumi. La lingua e la poesia, le prime ad esprimere la forza dei sentimenti, furono immediatamente portate alla loro perfezione; vennero allora dissotterrati per così dire i primi tra' classici antichi che giacevano sepolti, e l' idioma del Lazio cominciossi a restituire alla prima eleganza che si era affatto perduta per quella ferrea ignoranza in che si giaceva da molti secoli, diradandosi la quale sensibilmente si resero migliori i modi del dire. I monumenti preziosi dell' arte tornaronsi a venerare, e la terra che veniva escavata per erigere il fondamento ai nuovi edifizj offrì lo spettacolo rinascente dei capi d' opera, che per lunghi secoli ritenne fra le sue viscere salvati dalla persecuzione di barbare età, e a conforto ed esempio delle redivive arti italiane. Si apersero ovunque università e scuole, e i professori d' ogni parte chiamati, non potevano bastare alla generosità dei mecenati, all' avidità degli studenti, allo splendore dei municipj.

Università aperte.

Furono le università erranti da prima e i professori attiravano la turba degli scolari ai luoghi di loro dimora, ma questi stabilimenti di publica utilità e beneficenza non poterono andar disgiunti dalle vicende dei secoli procellosi in cui sorgevano ed ebbero persecuzioni, rivoluzioni e persino interdetti ecclesiastici, spiacendo che si diradasse quel velo di cui coprivasi la sempre comoda ignoranza adoratrice indifferente non tanto dei misteri del culto e della politica, quanto di quelli della natura. Gelosamente un' università custodiva i suoi professori per tema che passassero sotto i vessilli di un' altra, e quel carattere appunto di gara, di emulazione, di diffidenza che si rimarcava tre le piccole suddivise potenze d' Italia si vide parimenti in questi primi più antichi stabilimenti. Tutti gli scrittori si accordano nella preminenza che ebbe sopra tutte le altre l' università di Bologna, gli smembramenti e le turbolenze della quale portarono a Vicenza, ad Arezzo ed a Padova i primi fondamenti di altrettanti studj, che poi in quest'ultima posero profondamente radice nel 1222, finchè la fondazione dell'università di Napoli fatta da Federico II minacciò quasi dell' intera sua distruzione quella di Bologna, che soltanto per nuova lega delle città d'Italia potè opporre barriera a un tanto disastro e sorgere più che mai celebrata e famosa. Non ricorderemo fra le più antiche primarie università le molte altre scuole, di cui già rendono conto gli annali delle lettere e che furono aperte in Ferrara, in Piacenza, in Macerata, in Modena, in Parma, in Trevigi, chiare abbastanza per quella prima età. Successe a quel primo un tempo di maggior luce, ma non di minori burrasche per gl' instituti delle scienze e delle lettere, poichè l' università di Bologna dovette nel 1316 per l' insurrezione degli studenti in favore di Giacomo della Valenza loro collega, reo di ratto e condannato a perder la testa, dovette dissi, ricovrarsi a Siena e ritornata poi nella prima sua sede sofferse nuove alterazioni e contrasti e le fu forza sottostare a tali vicende che il Petrarca stesso ne pianse la decadenza. Ma a gloria del risorgimento de' buoni studj si aggiunse nel XIV secolo la fondazione di altre due famosissime università una in Pisa ed altra in Pavia.

Prime librerie.

La somma rarità dei libri, il gran prezzo dei pochi codici e delle copie e l' immenso lusso che s' impadronì delle pergamene per difficoltarne l' acquisto con ritardo delle cognizioni, fu ciò che nei primi tempi rese scarsissime le biblioteche, confinate nelle celle dei monaci pazienti che multiplicarono pochi manoscritti preziosi, alternando quel penoso esercizio cogli ozj della contemplazione. Resosi poi più comune l' uso della carta di lino, moltiplicato il numero de' copisti e resi ingegnosi i letterati nella ricerca degli antichi scritti, noi siamo debitori, singolarmente al Petrarca, di diligenze estreme per rintracciare alcune opere classiche, e ci sono note le somme sue angustie per questa difficile impresa. Si cominciarono nei tempi migliori a radunare preziose

raccolte di libri, che pure possono chiamarsi biblioteche, e queste furono presso Roberto in Napoli, presso gli Estensi in Ferrara, per opera di Galeazzo Visconti in Pavia, e presso Giovanni Galeazzo in Milano. Nè soltanto questi principi, ma anche i privati signori raccolsero simili depositi dell' ingegno tanto preziosi, e i letterati medesimi se ne arricchirono, giacchè più d' ogni altro avevano il tatto e l'accortezza per rinvenirli. I Gonzaga, i Malatesta, Boccaccio, Petrarca, Coluccio Salutato, le chiese, le abbazie furono doviziose di così sontuosi corredi, e si posero in tal guisa un pò più in circolazione quei lumi che fino a quel tempo erano rimasti sterilmente sepolti.

Poesia.

Queste protezioni d'illustri mecenati, questi mezzi possenti accordati con tanta efficacia e mutuamente sostenuti per l'immediata relazione tra la dilatazion del potere e la propagazione dei lumi, svegliarono in poco tempo una folla d' ingegni che resero chiara l'età in cui vissero e lasciarono unito all' onorevole memoria loro il benefizio più liberale di cui goder potesse la posterità. Non richiamerò alla mente de' miei lettori i nomi di tutti que' primi che si distinsero nei sacri studj, nella filosofia, nelle matematiche, nella medicina, nella giurisprudenza e nella storia, essendo mio oggetto il cercare una corrispondenza più immediata tra coloro che coltivarono le lettere e quegli altri che dedicaronsi alle arti. La poesia provenzale cominciò a cedere il suo luogo alla poesia italiana tosto che formandosi la lingua si vestì di eleganze e di perspicuità, e colla dolcezza de' suoi accenti convinse della somma proprietà e pieghevolezza sua ad ogni modo di espressione e di melodia. Sia che ai siciliani o ai toscani debbasi attribuire il primo mezzo d'aver dato i versi all' Italia, vero è che fino dal tempo di Federico II la poesia italiana godè protezione e fu coltivata alla corte medesima. Dante rammenta encomiando gli antichi poeti che il precedettero, ma quei che prevalsero furono Guido Cavalcanti, Jacopone da Todi e specialmente Guido Guinicelli bolognese che Dante chiamava padre suo, e dei migliori che poetarono.

Quand'i udì nomar se stesso il padre
Mio, e degli altri miei miglior, che mai
Rime d'amor usar dolci, e leggiadre (1).

Dante.

Finalmente nel bollore delle fazioni può dirsi ch' emergesse egli stesso gran filosofo, teologo sommo, critico profondo e divino poeta, il quale ritrasse nella sua commedia il costume de' tempi e vi stemprò la parte più sublime di queste scienze; egli grande dipintore e meraviglioso espresse con mille nuove

(1) Dante Purgat. Cant. 26.

invenzioni e colori tutti gli affetti dell'animo che sono da umana fantasìa comprensibili in quei canti che servirono e serviranno mai sempre d'inimitabil modello alla posterità. Da Omero in poi la materia di tutti i poemi delle varie nazioni del mondo non presenta che battaglie navali o terrestri, duelli, amori, giuochi, incantesimi. Ma Dante seguì un nuovo cammino e a nulla gli valse per l'originalità del suo genio quello tentato dagli altri. Egli piglia le principali passioni dell'uomo, le mette in azione, ne fa nascere opere di virtù o di vizio ch'egli vitupera o esalta, e dall'eterna giustizia fa premiare o punire in un altro mondo e in questo glorificare o infamare. Nuovissimo nella materia egualmente lo fu nello stile, che niuno ebbe mai sì rapido, sì evidente, sì pieno sempre di vita. Pare a dir vero che d'un salto il più ardito si elevasse per la forza impetuosa d'un genio straordinario la poesia a quel grado che certamente non fu mai sorpassato in profondità di pensieri, in sublimità di concetti e di espressioni; ma trovasi alle volte nell'esame di alcune circostanze particolari la ragione di questi slanci che quand'anche non siavi di fatto quella politica libertà (che vuolsi tanto alle arti propizia, e che da Vinckelmann si adduce come la principal causa della loro perfezione nella Grecia), l'artista o il letterato può null'ostante nell'infelicità dei tempi costituire a sè stesso un tal genere di libertà che non inceppi i suoi pensieri o le sue produzioni. La bile feroce che spirano i versi di questo poeta, la sua franca esposizione che ci dipigne l'accanimento delle fazioni allora ardenti in Italia, fanno ben fede come l'anima sua bollente e sublime si teneva in uno stato di ammirabile indipendenza malgrado le fiere persecuzioni e il duro esilio dalla sua patria.

Dante non solo impresse ne' suoi versi il suo carattere morale, ma vi scolpì quello dei tempi con orme forse più profonde che non l'ha fatto la storia; giacchè nella storia interviene un terzo *disappassionato narratore* quando nel nostro poeta (il più drammatico di tutti) intervengono gli stessi autori dei fatti non raccontati, ma quasi nuovamente operati. Massimamente perciò Dante è più poeta d'ogni altro, perchè egli è come *scultore* le cui figure parlino e si muovano; e la storia poeticamente espressa, oltrechè sarebbe la sola veramente opportuna per insinuarsi nell'animo dell'artista, sarebbe anche la più conveniente per conservare alla posterità l'effigie dei secoli con tinta più succosa e con effetti di luce più brillanti e caratteristici.

Petrarca.

Non tardò punto a conoscersi in Italia come l'indole non solo degli abitanti, ma quella ancora della favella gentile prestar si poteva al vario genere della poesia, allorchè comparve Petrarca col soave linguaggio d'amore e con tanta originalità di leggiadra esposizione. Egli non fu l'inventore del genere platonico di poetare mentre dai trovatori provenzali e da molti italiani fu preceduto, e il Cavalcanti e Dante da Majano e Cino da Pistoja tennero quel modo,

per non dire della perfezione a cui lo condusse Alighieri nel suo canzoniere e nella vita nuova, ma Petrarca divenne il maestro di una tale armonìa, di un suono soavissimo nel maestoso e nel flebile e di una rotondità che non potè più agguagliarsi. Ben si comprendono quali sieno le difficoltà da lui superate e nascoste dal velo di un'apparente facilità, quando si tenta di cercare fra' suoi narcotici imitatori alcuno che meriti di venir seco a confronto. Non avvi forse chi abbia un maggior dritto a un posto luminoso nelle lettere italiane di Francesco Petrarca; poco essendo che tra primi maestri del parlar gentile tanto a lui debba la volgar poesia; ma nessuno lo vinse nella diligenza, allora sì rara, di ricercare ogni antica preziosità in ogni genere di monumenti, dimodochè pieno di fervore per la gloria d'Italia fu sempre pronto ad ogni tenzone per sostenere i pregj di questa nostra madre terra contro gli aspidi e gli strali della gelosa invidia straniera. Non fuvvi genere di studj nei quali non esercitasse il suo ingegno, e poeta non tanto quanto storico, filosofo, oratore, si rese chiaro per ogni scientifica e letteraria disciplina. Pare che nell'età sua fosse egli trascelto per ricevere in nome delle lettere rinascenti la più luminosa ricompensa che si fosse mai tributata agli uomini di raro ingegno. Parigi e Roma, le due primarie città di quel tempo, si disputarono l'onore d'incoronarlo. Il senato di Roma ai 23 agosto 1340, e nello stesso tempo il gran cancelliere dell'università di Parigi Roberto Bardi italiano, diressero a Petrarca il medesimo invito. Ma il nostro poeta non esitò a salire il campidoglio, tratto dall'amore e dal rispetto per l'antica regina del mondo, e nel 1341 dopo dodici secoli che le armi avevano cessato di far vedere le processioni trionfali per la via sacra, fu riserbato alle lettere uno spettacolo sì commovente.

Boccaccio, Dino Compagni, Domenico Cavalca.

Se quel secolo fu veramente glorioso per essere illustrato nella poesia dal Dante e dal Petrarca, non fu meno insigne per i primi aurei prosatori che condussero la lingua italiana a tal grado di perfezione e di gusto, che a quello conviene richiamarla pur anco ogni qual volta avviene per troppa licenza moderna che si scosti e allontani. Prosa un po' dura egli è vero, ma concisa, robusta e filosofica fece Dante nella vita nuova e nel convivio. Copiosa nelle voci e nelle maniere e ricchissima per i modi coi quali esprimer cose famigliari e non comuni la estese Boccaccio, che fu spesso intricato, oscuro e manierato; divina la scrisse Dino Compagni coetaneo di Dante nei tre libri di storia fiorentina dal 1280 al 1312, opera che non è da posporsi a Sallustio, opera classica estesa con una lingua precisa, evidente e dalla quale attinse poi gran parte del suo stile il Davanzati. Nobilissima prosa, perfetta, chiara, limata infine scrisse in quel tempo Frate Domenico Cavalca, che sebbene ceda al Boccaccio nell'abbondanza dei vocaboli e dei modi, in ogni altro pregio di stile molto lo supera; e quest'ultimo appunto servì più d'ogni altro a ciò cui si prestarono le arti rinascenti che trattarono presso che soli soggetti

religiosi, ed egli impresse il suo stile d'una soave affettuosa e nobile divozione, che vince direi quasi in dolcezza le profane delizie degli altri scrittori. Di questi due ultimi prosatori ho preferito di far menzione tra molti altri assai lodevoli di quel secolo, poichè questi sono i forse men conosciuti.

Le guerre non impedirono gli studj.

Pareva che quelle aspre vicende che pel regno dei due Federici, le due leghe lombarde e le due lunghe lotte fra l'autorità reale e la libertà divisero e lacerarono l'Italia, dovessero anche inceppare ogni talento e ritardare o impedire qualunque produzione luminosa, ma ciò non tolse punto alle arti di elevarsi grandiosamente risorgendo del pari colle lettere, in grazia della legislazione, del favor dei potenti e di quel genere di nobile ambizione che non si appaga di un merito o d'una gloria che possa dirsi seconda; e quanto più nelle civili depredazioni il ferro ed il fuoco desolava e struggeva, sorgevano tanto più dalle ceneri e dalle ruine i nuovi monumenti dell'arte rivestiti di una eleganza che da molti secoli non s'era veduta. Il contrasto, convien confessarlo, non avvilisce gli animi ma esercitando le forze le aumenta, e la sola oppressione secondata da un'obbedienza passiva è quella che le annichila. Per nulla toglieva dai nobili esercizj delle arti e delle lettere il mestiere dell'armi, che per costituzione, direi quasi di nostra natura, diventa il dovere da cui nessuno può dispensarsi suddito o cittadino. Ma le guerre del XII e del XIII secolo erano il più delle volte tali che non sottraevano le fortune e le persone dal poter fare che prosperassero tutti i diversi rami della forza e della grandezza della nazione, e volentieri m'esprimerò in questo luogo coi sensi dell' eloquentissimo scrittore sig. Sismondi, che tanto bene conobbe e tanto bene rappresentò quei tempi italiani. Nelle prime repubbliche d'Italia la guerra non era ancora un mestiere, nè v'era soldato mercenario che fosse straniero all'oggetto della querela. Battevasi dinanzi alle mura della città minacciata per sostenere la propria causa e animato da una forte passione. Se i combattenti nella giornata della battaglia sopravvivevano, tornavano la sera nelle pareti domestiche tra le braccia dei figli e delle spose; se venivano feriti, le madri pietose e gli amici tenevan cura di loro nei proprj letti, che l'uso degli spedali non aveva per anco estinta la tenera pietà nei petti italiani; e se cadevano, era alleviato il dolore dall'altissimo sentimento d'esser periti in difesa della patria, in tutela dei domestici lari. In questo modo non v'era braccio sottratto dall'alzar monumenti alla gloria, non fortuna che non si unisse ai publici bisogni con zelo spontaneo per l'onor delle nazioni, non letterato o politico, artista o sacerdote e quasi neppur v'era distinzion di rango o di sesso che ad alcun individuo permettesse di restare spettator freddo e indolente lontano dai perigli senza che prendesse una parte attiva nel publico interesse. L'Italia poteva allora dirsi più agitata che infelice, poichè incessantemente

lo sforzo e l'energia dei cittadini sosteneva con mirabile accordo quella fortuna che dai sopravvenienti disastri minacciava d'esser distrutta. In tal modo l'autorità, le ricchezze, il commercio convertirono ogni loro mezzo e diressero tutta la loro attività per rendere le città d'Italia oggetto di meraviglia e d'invidia ai vicini e ai lontani.

Emulazione e ambizione sostengono le arti.

Quei decreti onorevoli la cui mercè furono innalzati tanti superbi edifizj de' quali abbiamo parlato nel precedente libro allorchè si è tessuta parzialmente la storia di molti di questi, ci fanno conoscere con molta evidenza fino a qual segno giugner si possa per emulazione generosa. I molti palagi dei comuni che si videro eretti in tanti luoghi, e singolarmente in Padova e in Vicenza dopo che il libero voto dei cittadini elesse i capi dei municipj (ai quali conveniva assegnare una nobile residenza, riservando il tempio esclusivamente agli oggetti del culto e impedendo che più servisse ai congressi e alle radunanze della moltitudine per i pubblici affari), gli acquidotti e le darsene che costruirono i genovesi, i canali che s'introdussero per tutta la Lombardia, le città che sentendo l'importanza di poter difendersi da sè medesime si ricinsero di mura, le torri innalzate con tanto ardimento, e in fine le chiese di cui abbiamo abbastanza parlato, furono altrettanti trofei che le arti innalzarono alla costituzione di que' tempi che ci lasciano tuttora uno spettacolo d'ammirazione e di riconoscenza.

Capitani assoldati e truppe mercenarie degradano l'Italia.

Ben diversa cominciò ad essere l'indole della guerra verso la metà del XIV secolo, nel quale dopo la stanchezza in cui trovaronsi tanti stati per le crudeltà e le tirannie degli Ezzelini, degli Scaligeri, dei Duchi d'Atene, dei legati della corte d'Avignone, e particolarmente dei Visconti, cominciaronsi ad assoldare bande straniere e si cinse tanta parte d'Italia degli altrui ferri. Le compagnie d'avventurieri formate da ogni parte aprirono nella carriera militare e nel preciso mestiere di soldato mercenario un ricovero a tanti individui valorosi per trovare nel campo della gloria quella libertà che aveva perduta la loro patria, e per battersi in qualità di soldati con quelli oppressori coi quali non potevano più misurarsi come cittadini. Quel tempo è memorabile per le terribili compagnie dei Guarnieri, dei Landi, degli Anichini di Bongart, dei Monreali, dei della Rosa, dei Brettoni, dei Giovanni Acuto, che indifferenti all'amor della patria, servivano indistintamente per un salario convenuto e per un tempo determinato ora la causa della monarchia, ora quella delle repubbliche, e per sola ragione di calcolo e di bottino vendevano il loro valore, mettendo all'incanto del maggior offerente con strano mercato la loro vita. I veneziani singolarmente, che sui mari avevano col loro braccio resa tanto temuta l'insegna del leone, allorchè dilatarono sulla terra la loro potenza, non vennero a cimento che per via di denaro coll'altrui spade. Ma eccoci ancora a dover riconoscere a disinganno di chi voglia ridurre tutte le cose a invariabil sistema,

che sebbene questa specie di degradamento della nazione paresse dover imprimere sulle arti e sulle produzioni tutte dei liberi ingegni una traccia che ne ritardasse i progressi; e sebbene si vedessero unite tante apparenti contraddizioni, nullostante sempre più ci confermeremo colla storia delle arti medesime, come la prosperità dei tempi non sempre accompagni i successi dell'ingegno, e che la pace e la libertà, che le virtù morali e la stabilità dell'ordine sociale non sono così strettamente indispensabili come si crede per l'incremento delle arti e delle lettere; che in fine è forse diverso il principio che può farle risorgere da quello che ne mantiene e alimenta lo splendore e i progressi. Non avvi ordine politico di cose che impedir possa lo sviluppo degl' ingegni nelle arti, quando non estingua in generale le attività degli animi. Il barbaro dispotismo bisantino soltanto è quello che presenta nella storia lo stato d' inerzia e di quiete per cui gli spiriti addormentati in qualunque altra cosa non sono più in istato di elevarsi per gli esercizj dell'intelletto. Quella triste meteora coprì tanto spazio di terra che parve assiderare di un torpore fatale quasi tutto il genere umano, e ci convien confessare colle pagine della storia alla mano e coll' esperienza dinanzi agli occhj, che qualunque stato di veglia può produr qualche cosa, ma il solo sonno è sterile ed è sterile di qualunque frutto.

L' Italia è oppressa ma si sostengono gli studj.

L' Italia meno libera di fatti che nei secoli precedenti, meno valorosa, poichè oltre il servirsi d' armi non sue l' invenzione dell' artiglieria aveva sostituito alla prontezza del nudo coraggio altre forze infernali soggette alla freddezza del calcolo e della misura, l'Italia lacerata da tanti piccoli tiranni, divisa sì lungamente dallo scisma di religione, pur null' ostante non vide languire i suoi studj. Gio. Galeazzo Visconte fra gli altri, che non espose mai la sua vita agl'incerti rischj dell' armi e si confinò nell'interno della sua abitazione circondato dalla diffidenza e dal sospetto, forse memore del modo con cui si affrettò di succedere allo zio Bernabò, ebbe la destrezza di riunire ai vizj, pei quali è detestabile la sua memoria, molte splendide qualità, amando e proteggendo le lettere, avendo un' infinito gusto per le arti, e generoso e magnanimo elevando monumenti magnifici nella sua capitale, siccome abbiamo avuto luogo di osservare.

Cause per cui si tennero in onore le arti.

Influiscono dunque per le arti alcune cause che sono più efficaci del clima, delle ricchezze, della pace, della libertà, e talvolta quando una di queste si crede essere la motrice primaria dei loro progressi, cede il suo dominio ad un' altra, e influendo a vicenda e alternandosi con una contraddizione soltanto apparente, ci fanno perdere di vista i tanti avvenimenti anteriori che giustificano i successi più recenti. Chi non vede di fatti come gli stessi greci maestri di tanto sapere, erano essi pure celebrati non tanto per le loro discordie, i loro odj, le loro guerre, quanto per i loro capi d'opera più distinti, e ch'egli è pur duopo di attribuire piuttosto all' urto veemente dell' irrequieta

emulazione, di quello che ad un'indolente tranquillità? Se dal furore dei partiti e dal bollor della guerra fossero fuggite le arti, chi le avrebbe mai viste prosperare cotanto nell'Attica sempre sconvolta, posta dai persiani a fuoco, tiranneggiata da Pisistrato, assoggettata da Lisandro, poi tolta dalla tirannia da Trasibulo, oppressa dai macedoni, saccheggiata da Scilla e distrutta poi finalmente dai romani senza pietà? Egli può dirsi anzi che in queste terribili procelle l'uomo viene spinto dalla necessità e agitato dalla violenza delle passioni, costretto a sviluppar le sue forze, quelle medesime forze ch' egli stesso ignorava di avere, poichè mai poste a cimento, e che nei tempi di calma si ascrivono a prodigj maravigliandosi degli effetti singolari non tanto della sua grandezza, quanto ancora del suo avvilimento. In seno ai disastri più grandi e nei maggiori rovesci della fortuna l' ingegno s' affina ed è quegli che regge le braccia de' combattenti e dirige il coraggio tanto a difesa d' un soglio come della patria libertà, e in quel caso le arti soccorrono a mantenere l'esaltamento delle imaginazioni e a perpetuare la memoria dei fasti egualmente che dei delirj degli uomini. Come potrebbesi senza di queste mantenere il caldo dell' entusiasmo, e nella ruina che seco trae la patria, le leggi e ogni più caro oggetto delle umane affezioni, veder rialzarsi da una fazione quei monumenti che l' opera di un' altra aveva già ferocemente distrutti? Scosse violenti, che non si oppongono alle arti ed al gusto, anzi talvolta vi contribuiscono con quegli stessi impulsi che sembravano minacciarne la distruzione e l' avvilimento. È vero che alle grandi rivoluzioni succedono (qualche volta un po' tardi) tempi di felice tranquillità; ma però è altresì vero che il pacifico ulivo s'intreccia agli allori fumanti di sangue e che la gloria della pace non è altro che l'eredità dell'infelice età che l'ha preceduta. La storia dei secoli di Alessandro, di Augusto, dei Medici e di Napoleone verranno a confermare questa incontrastabile verità.

Spirito di religione.

Fra le cause particolari però per le quali risorsero le arti in Italia conviene ascrivere in questi primi tempi, oltre le già accennate che dipendono dalla forma del governo, dal favor dei potenti, o dalla gara delle nazioni, lo spirito di religione, singolare a dir vero in quell'età che influì su tanti studj e in modo poi segnalato produsse alla pittura un gran numero di lavori. Ogni qual volta le cose di religione hanno esercitato il loro influsso, hanno prodotto un mirabile effetto sulla moltitudine; e non solo dirigendo lo spirito publico e favorendo le dolci inclinazioni della natura coll' insinuarsi nel cuore a moderare tante umane azioni, ma hanno invaso ogni altro dominio, inclusivamente quello della ragione, allorchè ciò secondar poteva l' interesse e la fina sagacità della politica. Non è nuovo nelle storie del mondo l' effetto che da tal causa viene promosso e segnatamente poi nell' età di cui parliamo. Ignoranti com' erano la più parte dei signori e potenti, abbisognavano pure per ogni oggetto, la cui

deffinizione non stava sulla punta della spada, di alcuno che col sussidio delle lettere s'interponesse nelle cose di giurisprudenza, di legislazione, di economia, di politica. I frati erano i soli presso i quali rimaste come in rifugio le lettere sapevano più degli altri leggere e scrivere, essendosi qualche traccia di studj presso loro coltivata malgrado l'inerzia della contemplazione. Se i frati, come è pur vero, facevano gli statuti delle republiche, s'interponevano nelle paci, se quei popoli all'uso dei romani radunavano nei templi il consiglio publico per comporre le alleanze e le leggi e per deliberare delle guerre e delle imposte, non è meraviglia dell'ascendente che la religione prender doveva nelle arti attesa quest'immediata influenza de'suoi ministri nelle cose publiche e nella sorte delle nazioni. Nel 1254 fu eletta la chiesa di s. Lorenzo pel congresso in cui si firmò l'alleanza tra i Guelfi di Firenze e quei d'Arezzo, in presenza dei sindaci d'ambe le parti e di tutti i grandi; come pur ancò sono celebrate da' storici fiorentini le adunanze che si tenevano in s. Pietro in Scheraggio quando i signori non avevano ancora il palazzo di Piazza, solamente terminato circa il 1300. Quivi trattavansi anteriormente le paci, le guerre e le riforme, e chi volesse venire a simili enumerazioni troppo avrebbe da riportare, poichè ciò che osservasi in Firenze può dirsi che avvenisse dovunque. Già fino dal X secolo si sa che il segretario di Berengario II era un canonico di Pavia chiamato Liutprando; tutti i più antichi scrittori di storie e di cronache erano frati o prelati, e ognuno si sovverrà a questo proposito di frate Giovanni da Vicenza e di frate Giordano da Padova eloquenti pacificatori di cento popolazioni nel tempo delle maggiori discordie d'Italia e in seguito poi fatti magistrati primarj e legislatori. Non parlo del fanatismo che Pietro l'eremita aveva già per lo addietro suscitato in Italia e in Europa onde armarla nella prima crociata, nè di quant'altri individui dagli eremi o dai chiostri si mossero per influire nelle cose del mondo. Si osservò dal Giulini nelle sue memorie storiche di Milano che nei secoli bassi fu sino fatta dallo scarpello onorevole memoria d'un frate Jacopo che vedeasi scolpito alla testa delle truppe, allorchè dopo la disfatta di Federico per opera della lega lombarda sul finire del secolo XII fu rioccupato Milano da'bresciani, cremonesi, bergamaschi ec. In tonaca, col capo scoperto, con un vessillo in mano su cui vedesi una croce, questo (che realmente pare un frate) precede le truppe dinanzi all'ingresso di Milano, ed è seguito da due personaggi di alta distinzione pel loro abbigliamento. In questo basso rilievo che tuttavia serbasi sull'antica porta romana, e di cui parleremo più innanzi, veggonsi le seguenti parole al di sopra della citata figura FRATER JACOBO (1).

La religione in quei tempi essendo una gran base degli stati teneva anche luogo d'ogni publico spettacolo, e le feste che cominciarono a usare, le macchine, i trattenimenti publici non furono allora altro che oggetti religiosi,

(1) Giulini T. IV lib. 64.

come i misterj di Cristo, i miracoli dei santi, e simili altre rappresentazioni, per il che non sarà meraviglia che si destasse nei cuori tanto calore, e che in tutte le produzioni delle arti nascenti, e particolarmente nella pittura, si ravvisasse tanta espressione e tanto affetto che poco a poco nelle età posteriori si andò dileguando. Le processioni dei penitenti bianchi che da un estremo all'altro d'Italia movevano le popolazioni, e presentavano di continuo atteggiamenti di compunzione agli occhi degl' imitatori della natura, dovettero necessariamente moltiplicare le occasioni di scolpire in ognuna di tali produzioni quell' espressione che caratterizzava un numero tanto esteso di persone attaccate di buona fede alla religione con tutti i segni della vera divozione quanto alle esteriori forme del culto.

Nel XIII secolo il Carroccio che era divenuto il palladio di ogni città, e la cui perdita in battaglia tenevasi per la maggior ignominia, portava unito allo stendardo del comune il sacro emblema di Cristo che riuniva negli animi come inseparabili oggetti l'amor della patria, e i sacri doveri della religione. La divozione era quella in somma che riuniva ed eguagliava tutte le condizioni, età e sessi di persone al medesimo oggetto con quella spontanea alacrità che fa cessare in noi la meraviglia se si riflette al rapido e straordinario modo con cui si erigevano immensi templi con mediocrissima spesa. Riferisce il Tiraboschi che per la chiesa dei domenicani di Reggio eretta nel 1233, età comune a quasi tutti gli altri edifizj di simil natura, trovasi in un' antica cronaca che *tam parvi, quam magni, tam nobiles, quam pedites, tam rustici, quam cives ferebant lapides, sablonem, et calcinam supra dorsum eorum. . . . et beatus ille qui plus portare poterat*, ec. Non eravi bisogno in quell'età d'impiegare quei mezzi che cominciaronsi ad adoprare un secolo dopo, perchè la divozione era candida, ingenua e l'amor di nazione fortissimo sprone ad ogni impresa. Si conserva una bolla in pergamena con miniature che forse stette lungamente appesa in luogo publico in Milano, con cui nel 1441 Eugenio papa concesse indulgenza a chi pagava cinque fiorini per la fabbrica del monastero delle monache dell' Annunciata, e veggonsi dipinti quelli che pagano tirati dagli angioli e abbandonati e respinti dai demonj (1).

Siccome poi abbiamo detto delle lettere che in mano dei frati avevano conservato un filo di vita, così anche delle arti può dirsi ove si rifletta a' codici miniati, che pure sono quasi l'anello intermedio che fia più visibile fra le arti decadute e le arti risorte; oltre a che si dedicarono i frati in quel primo tempo anche alle arti dell' edificare, operandosi da loro insignemente. Si vegga una lunga eruditissima nota del Bottari alla vita di fra Giovanni Angelico nel primo

(1) Archivio reale di Milano.

volume del Vasari, e vi si troveranno in lunga serie registrati moltissimi frati autori di grandi opere nel XIII e nel XIV secolo (che qui lungo saria riportare) i quali non isdegnavano allora di por mano all'archipenzolo e alle seste, del che a poco a poco perdettero l'usanza (1). Ciò in qualche maniera servì di compenso al ritardo che le arti provarono per il troppo coltivarsi la giurisprudenza civile e sacerdotale e la dialettica sofistica in cui molti ingegni si occuparono sedotti dalla cupidigia della fortuna e anelanti della gloria coi mezzi anche più illiberali. Il poco studio delle scienze fisiche e matematiche non produsse tanti discapiti per le arti e le lettere quanti ne vennero dal troppo dedicarsi alle scuole suddette, anzi avvien qualche volta che i risultati preziosi delle scienze del calcolo e le scoperte che tolgono il velo della natura restringono il genio delle arti, imbrigliano l'immaginazione e diminuiscono la forza di un possente sussidio, *del meraviglioso*. Che se questi studj severi ed esatti rattemperando l'impeto delle passioni e dell'immaginazione rallentano il progresso delle arti quanto alle cause da cui esse muovono, vi giovano poi molto allorchè si considerano come altrettanti mezzi dai quali dipendono le meccaniche esecuzioni delle medesime, allor che s'avviano alla perfezione nei tempi migliori. Tutta la ragione delle arti ritrova allora le sue basi nella scienza e i secoli del Vinci e di Galileo ce lo potranno dimostrare a suo luogo, allorchè questi vestì d'immagini feconde e poetiche le profonde sue dottrine, mentre quegli non ebbe chi più matematico fosse di lui nell' esercizio delle liberali sue professioni.

Ignoranza delle antiche storie prima delle versioni dei classici.

La pochissima cognizione della storia greca e romana produsse anche una certa tal quale originalità, che da così fatta privazione, oserei quasi dire, ne trassero le arti più conforto che danno; poichè più lungamente potè conservarsi il vero linguaggio dell'espressione. E sebbene ciò possa avere l'aspetto di un paradosso, riflettasi che allorquando noi vogliamo esprimere greci

(1) E' strano che quasi coperti siano di obblivione i nomi di fra Ristoro e di fra Sisto fiorentini, autori dei principali ponti sull' Arno in Firenze, di molte volte nel palazzo publico di quella città e del vaticano in Roma: e come non si nomini quel fra Jacopo Talenti da Nipozzano che unitamente ai suddetti fece tante fabbriche in Firenze e costruì la chiesa di s. M. Novella, la sagrestia e l'ampio ed elegante cappellone degli spagnuoli. Questi architetti del secolo XIII hanno tanto diritto alla nostra riconoscenza, quanto che precisamente da loro hanno principio i fasti del risorgimento dell' architettura, e dopo gli architetti pisani e i costruttori della basilica di Venezia meritano il primo luogo in Italia. E chi mostrò maggior ardimento di quel fra Giovanni dell'ordine degli eremitani di s. Agostino ingegnere del comune di Padova, autore fra le altre cose del modello del celebre coperto della sala della Ragione e adoperato ancora dai comuni di Bassano e di Trevigi? E quali furono i giudici fino dal secolo XIV per le quistioni insorte tra ingegneri italiani e fiorentini in Milano nell'occasione della fabbrica del duomo, se non se i due frati architetti mastro Giovanni da Giussano domenicano, e mastro Andreolo de' Ferrari francescano?

e romani che non abbiamo mai visti, abbiamo bisogno di molto sussidio per mettere la fantasia in uno stato fuori della natura dei nostri tempi, ed esaltarla con tale sforzo che può facilmente condurla sul falso. Il solo mezzo efficace è la storia, ma questo mezzo essendo comune e lo stesso per tutti, ne viene la conseguenza che si offre anche sotto lo stesso punto di vista ad ognuno, e porta all'immaginazione la stessa scossa, ricevendo quell'impressione che vuol darvi a bella posta lo storico. Ma così non succede ove l'artista dipingendo le cose che gli colpiscono i sensi può a suo talento guardarle sotto un diverso aspetto e prenderle da quel lato che seconda di più i principj dell'arte sua e che può non rassomigliare al punto di vista che presenta la storico. Veggiamo talora, che due ritratti rassomiglianti al medesimo originale, non troppo somigliano tra loro per la diversa maniera con cui hanno veduto gli artisti, consultando pur sempre la stessa natura, ma conservandosi in amendue un carattere di espressione però sempre originale, espressione che si perde ove i due ritratti sieno tratti da un modello non vivo ma dipinto, poichè astretti a vedere cogli occhi per così dire di un terzo, che loro serve di norma e non liberi per consultare a loro talento il modello parlante della natura. Così lo storico strascina spesso l'artista a vedere a suo modo, gli presenta ciò che torna in acconcio al suo piano, e il pittore per conseguenza non vede più cogli occhj proprj, ma riferisce soltanto un racconto di cui non è responsabile, spesso copiando il quadro abbozzato da un altro, il che porta necessariamente a una contenzione di spirito infinita e a mancar troppo spesso della parte più sublime dell'espressione.

Non pretendo però che da tutto ciò ne venga assolutamente, che mediante le storiche relazioni non possano farsi dall'arte bellissime composizioni, ma intendo di dire soltanto che se da' nostri artisti si fossero veduti i gran fatti della Grecia e di Roma, i trionfi, i sagrifizj, le gesta, le azioni tutte eroiche di quelle età privilegiate, le avrebbero assai meglio dipinte di quello che per averle soltanto lette in Plutarco, in Pausania, in Svetonio, in Tacito. Quanta minor convenzione sarebbevi! quanta più verità! quanta più commozione! Debb'essere ben sensibile la differenza dell'ammirazione eccitata dai racconti che la generazione passata trasmette alla presente, da quello stupore e da quell'interesse che inspirar possono le produzioni delle arti portanti il vivo e vero carattere del secolo, le quali tramandano un quadro chiaro e parlante alla posterità. Pausania però visitando per tutta la Grecia tanti monumenti bellissimi, che sussistevano in mezzo ad altri più rovinati, potè da quelli raccogliere notizie di fatti insigni in quelle opere egregie rappresentate; ma la stessa di lui mente dovette elevarsi per forza di più astratta ammirazione dipendendo dalla reminiscenza di fatti che a lui medesimo non erano contemporanei; e se meno chiara, distinta e calda fu la sua impressione di

quello che se foss'egli stato testimonio oculare dei fatti, come poscia non dovrà in noi essere languida, debole, spesso confusa e sempre imperfetta, se dalle sue descrizioni e narrazioni dobbiamo riceverla, di maniera che il risultato nostro non sarà che un mero riverbero, anzi una copia della copia medesima?

Studio della natura

Allorchè i padri delle arti rinascenti dipingevano tentando la sola imitazione della natura, senza aver mai sott'occhio le pitture dei secoli che furono molto tempo dopo dissotterrate, non avevano altro in vista che processioni, orazioni, non esaltavano la loro mente d'altro che di miracoli e senza che la filosofia loro rapisse la piacevolezza e la commozione de'loro dolci convincimenti, portavano nelle rappresentazioni di quelle azioni tutto il calore dell'espressione. Videsi in quei pochi semplicissimi segni tanto più cuore e tanto maggior verità che allorquando l'arte s'accorse di avere più estese forze e fece soggetti del suo pennello argomenti dettati da storiche relazioni. Lo studio del cuore e della natura era quello per cui anche Dante confessò d'avere superati i suoi antecessori:

Io mi son un che quando
Amore spira, noto, ed a quel modo
Che detta dentro, vo' significando. (*)

L'evidenza dell'espressione risulta dalla forza con cui si sente ciò che si vuol esprimere e dall'uso facile de' mezzi convenzionali e artificiali di dare sensibil corpo agl' interni concetti. Gli artisti del 1500 avevano tanti maggiori mezzi d'arte, ma sentivano più debolmente; quelli del 1300 e del 1400 avevano mezzi più scarsi e sentimenti più vigorosi; e quelli del 1000 mancavano di mezzi e di attitudine al sentimento. I due difetti nascevano dalla stessa cagione, cioè dall'ignoranza, e conviene esser fuori della barbarie ed in una cultura più che incominciata per sentire affetti che possano divenire soggetto di arti. La somma sensibilità acuisce l'ingegno a trovare i mezzi d'espressione, ma dei mezzi può bensì farsi tradizione o fidecommesso quando ciò non può farsi della sensibilità, e quindi possono rimanere i mezzi dell'esecuzione anche quando le succedute generazioni abbiano molto raffreddato l'ardor del sentire. Se questa freddezza molto lungamente dura, può indur negligenza nel conservar la tradizione de' sopraccennati mezzi, e quindi scapitarsi anche nell' altro principal elemento dell'espressione: per questa via le arti pur troppo si vanno allora perdendo.

Primi monumenti innalzati dalla scultura.

Molta parte di queste osservazioni può estendersi anche alla scultura che trattò dapprincipio molti argomenti comuni alla pittura, sempre per servire alla

(1) Dante Purg. Cant. XXIV.

religione, come si vede esaminando gli architravi scolpiti con bassi rilievi sulle porte di molte antiche chiese e i compartimenti dei pergami. Fu poi la scultura riservata più particolarmente alla gloria dei personaggi distinti, tributando loro gli onori del monumento in memoria delle azioni che li qualificarono. Gl' illustri depositi di Taddeo Pepoli signore di Bologna, di Guido Tarlato vescovo e signore di Arezzo, di Cino Sinibaldi insigne letterato di Pistoja, di Acubea Lusignana benefattrice generosa del convento di Assisi, dei Scaligeri in Verona, che riportiamo in quest' opera disegnati, oltre molti altri sparsi per tutta l' Italia dei quali facciamo discorso, mostrano essi pure ove una semplicità assai naturale, ove un' espressione assai commovente, ove tutti gli sforzi dell' arte per far onore a' distinti personaggi a cui sono dedicati. L' esame di queste sculture dovrà condurci alla persuasione di quanto abbiam di sopra esposto, e farà conoscere il troppo ascendente che ha preso in appresso il sublime dell' immaginazione su quello del sentimento.

Imitazione degli oggetti commoventi.

L' imitazione dedotta dall' espressione dei sensi e della natura è sicuramente sempre piena di quella commozione che a tutti piace e s' intende dai dotti e dagl' indotti egualmente, parlando un linguaggio che rapidamente dagli occhi va al cuore, sempre desunto dalla realtà e che se facilmente può uscire dai confini del bello, assai difficilmente può sorpassare quelli del vero. Ma al contrario l' imitazione sussidiata da un' orgogliosa potenza di mezzi che esaltino la sola immaginazione corre gran rischio di piacere ad un numero assai minore. Di là dal vertice a cui mena quella via sta il falso, l' esagerato, il convenzionale, quello che alle volte suol dirsi tanto impropriamente linguaggio dei dotti, il quale fa stupire il volgo perchè non intende e fa degenerare i letterati e gli artisti in una setta, onde avvien poi che i settarj che sempre menano le lettere e le arti alla perdizione, vengono biasimati dalla posterità imparziale. Guai se le arti abbandonano affatto la prima sublimità del sentimento per darsi esclusivamente all' intemperanza dell' immaginoso.

Sobrietà de' privati.

La privata sobrietà può ascriversi tra le cause principali per cui poteronsi conservare nel medio evo infiniti mezzi in Italia per l' erezione dei monumenti che attestano la publica munificenza. Le invettive continue che venivano portate contro il lusso, per ovviare che le donne non isfoggiassero publicamente vestite del patrio censo; la frugalità dei conviti, per cui in un' ora non era permesso di scialacquare quanto bastar poteva agli alimenti di un anno; le leggi suntuarie che tenevano in freno l' ambizione di coloro che tentano colla nascente fortuna di eclissare con insolenza lo splendore degli augusti patrizj; il non aggirarsi dei cocchj per la città che col fragore, l' altezza ed il fasto oltraggiassero la moderazione o l' inopia; la proscrizione delle barbariche fogge straniere e dei prodotti dell' industria altrui, sempre a danno vegliante di quei popoli che mancano di caratteri e di costumi nazionali; tutte queste

pregevoli abitudini portavano tali risparmj che le famiglie potevano contribuire con possentissimi mezzi a edificare palazzi magnifici, non solo per l'esterno decoro quanto per l'interna difesa nel tempo delle fazioni, e non vietavasi il tenervi statue, pitture, biblioteche e ogni altro segno di grandezza reale e non passeggiera, che all'utile delle arti e allo splendor nazionale mirabilmente contribuiva. Villani, Verri, Leandro Alberti descrivono con sicure e precise particolarità qual fosse la rigida osservanza di questa parsimonia privata.

Amicizia fra gli artisti e i letterati.

Anche il legame che contrassero tra loro gli artisti e i letterati fu una delle cagioni per cui prosperarono grandemente queste facoltà. La poesia, la musica, la danza si prestavano un mutuo sussidio e contribuivano l'una coll'altra a darsi un doppio ajuto. Le poesie di Dante e di Boccaccio erano accompagnate da suoni, canti e balli, e ciò diede precisamente origine alle denominazioni adottate in seguito di *sonetti, canzoni, ballate*: nè solo a questo genere di poesia fu compagna la musica, ma lo fu ancora ad altri pezzi di lirica sublime e filosoficamente amorosa, come la canzone di Dante che pose in musica Casella.

... Se nuova legge non ti toglie
Memoria o uso a l'amoroso canto,
Che mi solea quetar tutte mie voglie,
Di ciò ti piaccia consolare alquanto
L'anima mia, che con la sua persona
Venendo quì è affannata tanto.
Amor che nella mente mi ragiona
Cominciò egli allor sì dolcemente
Che la dolcezza ancor dentro mi suona..... (1)

Ma giacchè quì caduto è in acconcio il tornar sopra Dante è proprio anche di ricordare com'egli stesso coltivasse le arti del disegno testificandolo nella sua Vita Nuova. Se la sua mano avesse saputo servire al suo cuore, oh quanto d'anima e di espressione posto non avrebb'egli nei semplici e vigorosi contorni da lui segnati! L'amicizia, che lo tenne legato a tutti gli artisti più distinti dell'età sua, forma un nesso dei più importanti per le arti nostre e ci fa conoscere come coll'amore questi studj si riconfortano, e come l'uno e l'altro alimentandosi soavemente crescono in seno dell'armonia. Oderigi, Franco bolognese, Giotto, Cimabue furono amici di Dante e seco sparsero luce nel secolo in cui vissero. Giotto particolarmente ebbe più volte nelle sue allegoriche

(1) Dante Purg. Cant. II.

composizioni a consultare il poeta, ed esaminando le opere sue vi si trova per entro tanta critica e tanta morale che attestano facilmente il soccorso d'un ingegno superiore. La retribuzione che gli artisti mostrarono verso i letterati molto essa pure contribuì all'incremento di ogni studio; poichè fin d'allora e poi maggiormente in appresso, fu usanza di dipingere nelle sacre storie l'effigie degli uomini celebrati del secolo, tal che non ignobile volgo di spettatori e devoti rappresentavasi. In questo modo conservandosi a perpetuità nei publici monumenti le immagini degli uomini distinti, rendevasi un tributo non solo alla loro memoria, lasciando un consolante argomento di emulazione e di riconoscenza alla posterità, ma si onoravano anche i divini misteri col mostrare che la divozione non era cosa solamente da idioti; e così veniva tutto a congiungersi mediante il soavissimo vincolo delle arti.

Opinioni di Vasari intorno Cimabue confutate.

Dal Vasari principalmente e da altri storici fiorentini si vuol accordare a Cimabue tutto il merito del risorgimento della pittura in un tempo in cui le circostanze di cui abbiamo parlato favorivano tanto la Toscana come le altre parti d'Italia: ma per quanta predilezione la natura possa aver avuto per quella terra felice, e per quanto il caso possa averla favorita con singolari combinazioni, non vuolsi assolutamente senza lesa giustizia attribuire esclusivamente tutto il pregio del rinascimento di quest'arte al solo Cimabue. Con molta ragione i sanesi lo sostengono in favore del loro Guido da Siena e del loro Diotisalvi, i pisani del loro Giunta, citano i bolognesi un Franco, un Ventura, un Orsone, un Guido antichissimi, Gubbio ricorda il suo Oderigi, Arezzo Margaritone, Lucca il suo Buonagiunta e il Deodato e il Berlinghieri, Ferrara un Gelasio della Masnada, gli stati veneti un Giovanni veneziano, un Martinello bassanese, Napoli finalmente un Tommaso de Stefani, un Filippo Tesauro, oltre le pitture che vedevansi nel palazzo di Federico II, ov'era egli stesso dipinto col suo cancelliere Pier dalle Vigne. Da tutto questo, e da quant'altro potrebbe soggiugnersi in contesa del primato assoluto che vuolsi da Vasari riservato per Cimabue ne derivano due conseguenze. La prima che se la scultura, l'architettura e le opere di mosaico di frate Mino Turrita avevano fatto passi tanto grandiosi, e particolarmente se la scuola dei pisani aveva gittato in Italia una grandissima luce per opere di scultura e di architettura anteriori quasi tutte a Cimabue è difficile a spiegarsi come dovesse giacersi la pittura in quell'estrema perdizione e miseria che si ravvisa da alcuni fino oltre la metà del XIII secolo in cui fiorì Cimabue. La seconda conseguenza si è che realmente quest'arte non si propagò da un sol germe, ma il favore delle medesime circostanze che produsse contemporanei effetti in tante altre opere degli studiosi italiani, dovette egualmente concedere a molti altri genj fortunati quanto Cimabue, di creare col pennello e di produrre lavori originali per quell'età, senza bisogno di un commercio d'idee e di cognizioni colla Toscana,

il qual commercio se non fu necessario per farle rinascere fu poi in seguito utilissimo a perfezionarle.

Si può bensì contendere per l'invenzione di un metodo o d'una meccanica qualunque, e può benissimo a una di queste scoperte assegnarsi un primo inventore, siccome si è discuso della pittura a olio: ma la facoltà di far rivivere un'arte, non del tutto poi spenta, con qualsivoglia apparecchio, l'attitudine di creare nella pittura, e i risultati nell'imitazione della natura (la quale egualmente per tutti si mostra senza riserve di età, di luogo, di tempi, di modi), non veggo perchè debbansi ascrivere a privilegio del pittor fiorentino, sebbene ciò non tolga per nulla alla Toscana il merito singolare d'aver poi coltivate in seguito queste arti a preferenza degli altri paesi nei secoli primi. Ma estendendosi maggiormente su questo argomento ritornerebbesi a quanto sulle origini di questi studj abbiamo già detto nel capitolo primo di quest' opera.

Per me intanto ribattono tutti gli storici, e particolarmente il Lanzi, le vaghe asserzioni del biografo aretino, le cui memorie de' suoi tempi io riguardo come preziose, non senza mettere in dubbio la sua precisione sulle ricerche degli antichi fatti. Ascoltando egli troppo spesso le prevenzioni in favore delle sue opinioni non è molto coerente a sè medesimo, e mentre asserisce in un luogo che Cimabue apprese la pittura dai greci, allora che furono fatti venire dai governatori della città per rimettervi quest'arte smarrita in Italia, si dimentica poi di quanti, se non antecessori secondo la sua opinione, almeno però contemporanei eranvi a Cimabue, che indubitatamente se non migliori erano altrettanto valenti degli artisti greci d'allora. In altro luogo lo stesso Vasari soggiugne le sue declamazioni sulla goffaggine delle pitture greche di quell'età, dimodochè se tali erano, come è pur vero, potevano poi mai servir queste di modello per instituir Cimabue capo della scuola rinascente in Italia? Finisce inoltre il Vasari coll'asserire che erano opere dei pennelli greci anche quelle *da lui vedute* presso che consumate dal tempo nella cappella de' Gondi a s. M. Novella, quando si sa che questa chiesa fu tutta rifabbricata da' fondamenti (siccome a piena evidenza il provano il Manni e il Bottari) l'anno 1350, vale a dire un secolo dopo Cimabue, tal che Vasari non può avervi trovate le pitture anteriori o contemporanee a quest' autore. Tali prevenzioni e tali sbagli pongono in gran diffidenza sulle opinioni di uno storico e convien credere che il Vasari registrasse con troppo facil credenza moltissime tradizioni volgari senza assoggettarle a quella giusta critica che tanto è necessaria per non trovarsi colti in contraddizione. Di quì gli scrittori stranieri appunto consultando superficialmente alcuni de' nostri storici italiani cadono facilmente in errore, siccome il sig. Emeric David nelle sue ricerche sull' arte statuaria, ove riportandosi al detto del Vasari, ed a ciò che trovasi nella

Errori compatibili di scrittori stranieri fidati al Vasari.

Venezia del Sansovino, ritiene Buschetto, l'autore del duomo di Pisa, per architetto greco con sicurezza; suppone che i veneziani facessero venire da Costantinopoli architetti greci per la fabbrica di s. Marco; che i fiorentini chiamassero parimente pittori di Grecia, da'quali Cimabue venisse ammaestrato; e deducendo da molte altre di queste incertezze o falsità un' opinione che egli crede bastantemente fondata, asserisce a pag. 412 che per la seconda volta gli etruschi ricevettero le arti da'greci e le trasmisero all'Europa, chiamati dai magistrati e dai legislatori. Non tornerò qui a ripetere ciò che mi sembra aver in altri capitoli dimostrato con qualche evidenza circa lo stato delle arti in Grecia all'epoca in cui si supposero chiamate in Italia, e come fra noi furono sempre in tal modo coltivate, che il soccorso degli artisti stranieri poco potè valere per farle rivivere se già avevano vita fra noi quantunque povera e trovavano cultori quantunque deboli, i quali in alcune circostanze unicamente moltiplicaronsi coll'aggiunta degli stranieri per corrispondere con maggior celerità a quelle grandiose imprese che dovevano elevare dal suo languore la gloria della nazione.

In Italia non erano interamente estinte le arti.

Poteva ella essere mai così profondamente l'Italia sepolta nel bujo dell' ignoranza allorchè nel XI secolo fu scritto un *tractatus lumbardicus de omni scientia artis pingendi*, opera insigne e mirabile della quale avrem luogo di parlare fra poco? Che se estinte affatto per lunghi secoli fossero state in Italia le arti, ond'è che nel IX secolo trovasi citata in un rotolo dell' archivio di s. Zenone in Verona, scritto nel XVI anno dall'imperator Ludovico, la testimonianza di un pittore di nome italiano: *Ego Eribertus pictor?* (1) E come mai se non vi fosse stato numero di pittori e lusso di pitture il vescovo Raterio nel X secolo in una sua opera sul disprezzo de'canoni avrebbe avuto di che riprendere gl' italiani ed i veronesi per la frequenza di pitture lascive *pigmentorum Venerem nutrientium frequentior usus?* Se i raccoglitori diligenti delle patrie memorie ovunque avessero fatto come il Maffei per illustrare la sua Verona, s'avrebbe molta più luce in questa materia, giacchè egli eruditamente ed esattamente percorre i secoli che precedono Cimabue in Italia e indaga persino e vi scopre di frequente i nomi dei pittori e le non volgari opere; e bisogno non fu mai che queste arti s'apprendessero genealogicamente dai primi di cui esiste memoria che le esercitassero, poichè in ogni paese pel genio di tali studj elevandosi spiriti superiori al comune de'coetanei, hanno in patria potuto fare strada agli altri senza bisogno di condurre un sol filo di successione che abbia un' origine unica e sola, dal che poi nacque opportunamente la tanta diversità delle scuole italiane.

(1) Maffei Ver. Illustr. Parte III. c. 6.

Stato delle arti a Bisanzo nel medio evo.

Presso la corte d'Oriente il lusso aveva già invaso i diritti del gusto e d'ogni altro sublime magistero delle arti, e da Costantinopoli venivano tratte opere magnifiche in cui il lavoro era sempre vinto dalla materia. Si spedivano in regalo dagl' imperatori ai pontefici e alle chiese, ed erano riguardate come oggetti preziosi, essendo dovunque miseria in Italia, ma il gusto non s' era poi di qui totalmente sradicato, nè si era perduta la possibilità di produrre opere di genio. Se Costantino aveva tolti barbaramente i monumenti da Roma e se le rivoluzioni ne avevano già distrutti in gran parte, riflettasi anche che si possono bensì convogliare sui carri e sui navigli le opere, ma non si trasporta, nè si sotterra il genio degli uomini. Il ferro, ed il fuoco non rende impossibile al cuore, allo spirito, alla mano di riprodurre ciò che ha saputo eseguir una volta; e la storia ci dimostra questa verità con troppa evidenza, giacchè sappiamo essere avvenuto lo stesso dopo che i romani misero a ruba la Grecia d'ogni preziosa statua e d'ogni pittura, mentre i greci colle inesauribili fonti del loro ingegno seguitarono per ben quattro secoli a riempir l'impero romano dei loro lavori; e sovveniamci che *Graecia capta ferum victorem coepit*. E se anche i romani ridussero le Spagne, le Gallie, la Germania e la Brettagna a parlare la loro lingua ciò fu soltanto perchè quei popoli erano meno civili di loro e la lingua latina essendo copiosa e formata assai più delle indigene, portava essa a quei popoli una quantità d'idee nuove per essi. In Grecia, ove i romani pure dettarono leggi, non si arrivò mai a parlar latino, e si finì al contrario che i romani parlavano il greco, mandavano i figli ad educarsi in Grecia, di là traevano maestri ed artisti publici e privati, e non solo institutori di arti, di lettere e di scienze, ma sino camerieri per le dame, adulatori e giocolieri per i ricchi, e il greco vinto e distrutto diventò padrone delle case private e del publico di Roma vincitrice. Quanta di fatto non ebbero potenza i greci liberti di Claudio, Polibio, Calisto, Narcisso che facevano andare in collera Giovenale e gridare: *non possum ferre, quirites, graecam urbem?* Che se in altri tempi diversamente accadde, non è ella natural cosa, ma nostro peccato, e ci conforti in conferma degli esempj anteriori il vedere per quanti secoli furono piene le università e le scuole d'Italia di giovani studenti mantenutivi da tutte le potenze. Ricordiamoci di quanti particolari stabilimenti abbiamo veduta piena Roma moderna, che veramente regina del mondo può dirsi se gli alunni di cento straniere nazioni vi si portavano ad impararvi le arti del bello e vi s'incontrano ancora. La tirannide dei tempi può bensì comprimere, ma non spegnere affatto le arti e non accade il rivocare in dubbio se l'Italia immersa nella miseria e nel lutto abbisognasse dell'altrui mano per far risorgere gli estinti ingegni: gloriamoci di quello che è nostro e che forza di avvenimenti non potè mai rapirci. Le arti rivissero per opera dei cuori italiani e per le migliori costituzioni, nè furono colonie

straniere che a noi le rendessero, siccome da noi al restante d'Europa furono trasmesse. Il destino delle arti è meno precario di quello delle nazioni. Il successo d'una battaglia ha deciso della sorte di molti popoli, ma non ha mai potuto colla stessa rapidità cancellare quel carattere che le arti imprimono profondamente e distingue tra loro gli esseri dell'umana specie, assai più che le accidentali forme del viso o il color della cute.

Le arti risorgono con piena prosperità nell'Italia.

Cessato ch'ebbero appena dall'essere tributarie le città d'Italia e dopo scosso il giogo straniero, disponendo delle rendite publiche ed elevandosi nuovamente il genio languente delle arti, ebbero cura di eliminare anzi da loro quel greco modo di produzioni che impropriamente dicesi tale, ma barbarico o bisantino piacerebbemi di appellare. Riacquistarono la natura e l'antico i loro diritti sull' imitazione più saggia dei pisani che furono i primi ad abbandonare le lunghe larve e i duri segni degli artisti orientali.

L'architettura la prima a risorgere.

La prima però delle arti che può dirsi avere una nuova vita nel medio evo si fu l'architettura, che elevandosi al di sopra degli oggetti che si presentano all'imitazione, è fra le belle arti quella che somministra i maggiori mezzi grandiosi per le bellezze simmetriche e per quelle astrazioni che sono concepite dalla umana mente. Questa è l'arte che forse con maggior precisione d'ogni altra caratterizza al pari della storia il secolo a cui appartengono i suoi monumenti, i quali danno il prospetto più esatto della grandezza, della forza, dell'energia e del gusto delle nazioni. Nelle opere di pittura e di scultura si lascia molto più libertà al giudizio e al gusto dell'artista che in quelle dell'architettura dove l'architetto non fa mai nulla che prima non gli sia ordinato; conviene ch'egli soddisfaccia in grandissima parte al gusto dell'ordinatore, del paese e del secolo. I monumenti egiziani, quantunque anteriori ai raffinamenti dell'arte, e per questa ragione più colossali (giacchè le arti perfezionandosi perdono dal lato della grandiosità quanto acquistano dal lato della squisitezza) i monumenti egiziani ci attestano ancora a una distanza enorme di epoche la forza e la magnificenza di una nazione che senza di questi porressimo forse nel rango dei sogni dell'immaginazione. In egual modo gli edificj del medio evo ci conservano la memoria di popoli liberi e generosi, ai quali la storia non aveva reso ancora un tributo, finchè il sig. Sismondi, cui tanto debbe esser benemerente l'Italia, non iscrisse in questi ultimi anni i preziosi suoi libri intitolati *Histoire des républiques Italiennes du moyen age*. L'architettura in fatti più d'ogni altro monumento dell'arte esprime e caratterizza i costumi dei primi tempi dopo la pace di Costanza, e non dubbia prova ne fanno gran parte degli edifizj tutti republicani del XIII secolo. Tutto allora erigevasi al publico onore, al comodo publico, alla publica sicurezza, siccome abbiamo più sopra osservato; e prima anche di questo secolo abbiamo conosciuto a piena evidenza come al culto publico consecrarono la loro

potenza e prosperità quelle due popolazioni ove prima dell'altre ebbe seggio un governo libero, Venezia e Pisa. L'effetto delle quali cose spiegasi tanto più facilmente quanto che nei piccoli stati formati dalle republiche la forza motrice d'ogni sentimento elevato invece di appartenere alla magistratura, si trova sparsa e divisa sull'intera massa del popolo e si moltiplicano in conseguenza i mezzi di esecuzione d'ogni vasta impresa pel numero esteso degl' individui che rappresentano questa volontà efficace. Lo straordinario zelo d'ogni privato in vegliare alla conservazione di que' monumenti che adornano la patria derivò sempre in fatti da quella vera proprietà che nei tempi republicani stima ogni individuo di possedere *pro rata* nelle opere publiche. Chi mai può leggere senza tenerezza ciò che fra Salimbene da Parma scrisse nelle sue cronache? I parmigiani fanno nel 1196 il lor battistero ornato, come portava quel rozzo secolo, tutto al di fuori di sculture, cercando forse possibilmente di emulare il merito del battistero pisano. Ecco un buon vecchiarello, che era padre del frate cronista, divenuto già per decrepitezza inutile ad ogni altro servigio della patria, starsene tutto il giorno seduto innanzi il battistero, affinchè i ragazzi non vadano coi sassi guastando le sculture. Ma nelle monarchie pare che delle opere delle arti abbia vanto il solo principe, quindi è minore la publica e spontanea cura di conservarle; e la storia ci dimostra anzi come talvolta la negligenza si fa estrema, degenera in invidia e si distruggono, talchè spesso i principi furono costretti di armar leggi e magistrati che vegliassero alla conservazione dei monumenti: quindi gli editti del buon Re Teodorico, e nelle varianti di Cassiodoro, e prima di lui nel codice Teodosiano, la carica palatina dei *Comites rerum spectabilium*, del qual magistrato oh non fosse mai stata mancanza!

Si confuta l'errore che la pittura risorgesse in Italia prima della scultura.

Invalse un' opinione fra i dotti non bene per anche esaminata e discussa, che l'arte della pittura nel suo nuovo risorgimento spiccasse un volo più alto che nol fece la scultura, e trovansi su tal proposito citati dal Tiraboschi dei squarci di Petrarca in cui si dice: *due egregi pittori benchè di poco leggiadro aspetto io ho conosciuti, Giotto cittadin fiorentino di cui grande è la fama tra moderni pittori e Simone da Siena. Ho conosciuti ancora molti scultori ma di minor grido, perciochè in questo genere questo nostro secolo cede assai ai passati* (1); e altrove: *questa nostra età vanta di aver ritrovata, o ciò che è quasi lo stesso, migliorata e perfezionata la pittura; ma è certo che nella scultura e in ogni genere di statue e di vasi ella non può negare di esser molto inferiore alle altre*. (2) Parlando qui il Petrarca delle statue, dei vasi, delle sculture, egli indubitatamente intende di riferirsi a quei

(1) Petrar. Epist. Famil. lib. V. ep. 17.
(2) Petrar. de remed. utr. fortun. lib. I. dial. 41.

monumenti che allora rimanevano della Grecia, o di Roma, i quali si andavano dissotterrando, e loro si tributava nuovamente una dovuta venerazione, siccome successe a que' primi sarcofaghi discoperti sui quali Nicola Pisano cominciò a formare il suo stile e i suoi studj. Egli è quindi ben evidente che a fronte di quelle antiche stupende opere, che Petrarca fu uno dei primi a tenere in altissimo pregio, appariva assai debole ogni lavoro della moderna rinascente scultura, anzi non ne potevano sostenere il confronto; che non fu così della pittura, poichè non rimanevano allora dissepolti altrettanti avanzi degli antichi pennelli coi quali poter comparare le opere di Giotto e di Simone. In conseguenza di ciò il progresso di quest' arte sembrò al Petrarca maggiore, e fu da lui pronunciata un' incauta sentenza mancandogli oggetto per instituire su basi eguali un paralello. Rimanevano bensì le opere di Prassitele e degli altri artefici greci da poter paragonarsi ai lavori di Nicola Pisano, di Arnolfo, dei Sanesi e dei Pisani posteriori, mentre poi per la comparazione dei pennelli, in luogo dei lavori di Protogene o di Timante, non v' erano che le magre pitture dei greci e degl' italiani dell' XI e del XII secolo, tutti deboli tentativi degli anteriori a Cimabue, a fronte delle quali pitture non è meraviglia che le opere di Giotto e del Memmi dovessero a Petrarca come ad ogni altro sembrar capi lavori. Lasciando a parte quale si fosse il gusto di Petrarca e quelle ragioni per cui ebbe, non tanto egli quanto gli altri uomini di lettere, minor legame con iscultori che con pittori, questa è un' esagerata sentenza pronunziata senza alcuna sorta di esame sulle circostanze. Le immense occupazioni degli scultori che, architetti ad un tempo, dovevano attendere alla costruzione non meno che agli ornamenti degli edifizj e non lasciavano luogo al conversare e convivere coi letterati quanto avrebbero forse bramato; l'allettamento che mediante i ritratti prestavano i pittori a quegli uomini che per rispetto o per adulazione preferivano di effigiare; il contatto che gli uni aver dovevano con gente meccanica e materiale, e gli altri al contrario avevano sempre coi dotti e coi grandi; il lenocinio con cui gli oggetti colorati seducono il senso degli occhi, e la meraviglia che cagiona una pittura presentando il rilievo su d'una superficie affatto piana; il molto che in pari tempo colla fluidità dei colori si eseguiva, e il poco che la diligenza faticosa dello scarpello poteva compire: tutte queste ragioni avranno estorto dal Petrarca un informe giudizio intorno ai suoi contemporanei.

Si osservi bensì in questo luogo l'anteriorità considerabile con cui risorse la scultura innanzi che la pittura producesse opere di un merito segnalato, dimodochè può invece dirsi che questa da quella riceveva l'esempio e l'emulazione del ben fare, dalla qual cosa trarre se ne potrebbe merito e onore per la scultura in confronto delle altre arti. È vero che in un nuovo *Dictionnaire des Beaux Arts*, stampato a Parigi nel 1806, si è detto *c'etoit à la peinture ressuscitée*

en Italie à faire revivre l'art de la sculpture; et la Toscane qui avoit produit les premiers peintres parmi les modernes, devoit aussi donner naissance aux premiers sculpteurs, ma questi sono errori di massima e difetti di osservazione troppo grossolani per doversi da noi confutare. Ma tornando al Petrarca, se avesse egli al contrario voluto rilevare il vero merito degli antichi pittori per non aver eglino avuto dinanzi agli occhi modelli dell'arte con cui abbreviare il cammino verso la perfezione, e malgrado questa privazione esservi riesciti con un più lento però e più regolare progresso, quando gli scultori poteronsi giovare degli antichi monumenti, come vedremo, egli avrebbe retribuito il suo ad ognuno. Prima che imitatori furono gl' italiani anche in quella età creatori, e colsero soltanto quegli avvantaggi che si andarono presentando per agevolare e accelerare l'avanzamento dell'arte.

Opere insigni di scultura precedono la divina commedia.

E che ciò sia vero, senza bisogno di andar cercando nelle opere antichissime di Guidetto da Lucca, di Marchione aretino, senza riportare le statue di Federico II, di Pier delle Vigne in Capua, o quella di Carlo d'Angiò in Campidoglio, senza produrre le opere del duomo di Modena, di s. Donato d'Arezzo, della primaziale di Pisa, basti il riflettere che fino dal 1180 Bonanno aveva fuse in bronzo le porte del duomo di Pisa, e già aperto un sentiero ad Andrea Pisano e al Ghiberti. Rammentisi che Nicola Pisano aveva già fino dal 1231 fatta l' arca di s. Domenico in Bologna, riccamente ornata di bellissime sculture; e che molto prima che Giotto dipingesse in più luoghi le pene dei dannati nell'eterno giudizio, questo stesso soggetto fu trattato dai pisani in Orvieto, e nei pergami ripetuto di Siena e di Pisa con un sorprendente magistero di scarpello, come vedremo. Ma non basta questo merito anteriore della scultura sulla pittura, che ne ottenne un simile anche sopra le lettere, non potendo asserirsi che gli scultori avessero tratto dalla calda fantasia dei poeti più classici il modo e le strane espressioni di questi monumenti singolari, poichè i marmi si conobbero anteriormente al poema di Dante. Certamente ciò si verificò per quanto spetta a Nicola Pisano, che nelle arti pur merita il primo luogo per avere scossa la cattiva e fredda abitudine di chi lo avea preceduto. Lo stesso Giovanni Pisano non può dirsi neppure che apprendesse da Giotto quest' arte, o che per suo mezzo si formasse eccellente scultore, come da alcuno con troppo deboli fondamenti si è voluto tentare di comprovare, poichè il confronto delle età e dei monumenti fa conoscere assurda la cosa ed anzi moltissimi errori in ciò sono invalsi. Il Lanzi dimostrò con evidenza, confutando l' albero del Baldinucci, che se fosse vero il supposto, Giovanni quasi sessagenario sarebbe stato imitatore di Giotto, il quale non aveva che 21 anni; quando è molto più verosimile che Giotto imitasse lui primo scultore dell'età sua: siccome anche per la contemporanea esistenza con Dante, Giotto trovò bensì negli scritti della divina commedia quei mutui

sussidj che le lettere portano alle arti col riscaldare ch'esse fanno l'immaginazione e col penetrare al linguaggio del cuore. In maggior luce di questa verità si verrebbe ove si ottenesse la publicazione dei disegni e delle illustrazioni che il d' Hancherville lasciò sulle pitture di Giotto nella cappella Foscari in Padova all'arena, ora passata in eredità Gradenigo, illustrazioni che tutt' ora giacciono con rincrescimento dei curiosi e dei dotti inedite e sepolte.

Ma se finì il secolo XIV illustrato dalle opere di altri pittori di un rango ancor più distinto dei primi, e se potè dirsi avere fatto quest'arte gran passi verso il suo miglioramento, e dopo Cimabue e dopo Giotto potè ancor vantare le opere del Memmi, di Stefano fiorentino, di Pietro Laurati, del Bufalmaco, di Taddeo Gaddi e di varj altri in diversi paesi d' Italia; non furono poi senza grido, anzi di merito ben distinto quelle della scultura condotte da Agostino ed Agnolo sanesi, da Andrea pisano, dall'Orcagna, dall'Arnoldi, da Pietro Paolo e Jacobello veneziani e da Filippo Calcudario che aprirono la carriera a' più begl' ingegni del secolo XV.

Cangiamenti nell'aspetto politico dell'Italia.

Se fosse durata più lungamente quella situazione politica per cui il Sismondi instituisce un paralello tra l' Italia e la Grecia, non vi sarebbe forse stato neppur luogo a mover dubbio sulla niuna inferiorità delle arti italiane, posto che si ritraggano i principali vantaggi dalle politiche costituzioni. Ma fu per breve ora, può ben dirsi, che durò questa fuggitiva rassomiglianza, e l' Italia assai presto perdette quella fisonomia che dimostrò nel secolo XIII. Venezia cessò di rassomigliare a Sparta, Lucca troppo debolmente col suo Castruccio aveva ricordato Tebe ed Epaminonda, Pisa e Siena non poterono sostenere più a lungo il paralello di Megara e di Corinto, Genova ebbe più a cuore di emulare lo splendore di Tiro che la grandezza di Siracusa, e la ricchissima Lombardia conservò pur troppo l' aspetto delle pingui colonie dell' Asia minore che non seppero mantenere la libertà lacerata da' loro violenti tiranni. Firenze a dir vero sostenne più lungamente il paralello di Atene, e nel XIV secolo rimase quasi sola a far fronte alle irruzioni del Visconte che minacciò co' suoi velenosi colubri d' inghiottire tutta l'Italia. In Fiorenza si tennero fermi gli studj e le arti, in Fiorenza più che altrove la gloria della nazione diede vigore a quegli sforzi che dovevano portare l'onor dell' Italia al suo colmo.

Non avvi alcun dubbio che le circostanze politiche dei tempi, gli stati di pace o di guerra, di oppressione o di libertà, contribuiscono grandemente all'andamento delle arti; ma è vero altresì che nel riconoscere simili verità non bisogna esclusivamente attribuire a queste cause tutto il merito o la colpa del loro incremento o della lor decadenza; e il voler trarre una regola generale da alcuni casi particolari, involge facilmente in contraddizioni che il critico non perdona e che la storia smentisce. Nella storia delle arti in cui

le conseguenze debbono trarsi da altrettanti raziocinj sui fatti, non v' è mai scrupolo che basti. I molti errori di cui ridonda l'opera di Winckelmann (dice il sig. Heyne) la rendono quasi inutile per la parte storica quanto rimane interessante per la parte del gusto che dovunque vi spira. Le sue opinioni sull'arte, sulle epoche, i periodi e i segni caratteristici degli stili, i suoi giudizj su molti antichi monumenti e sugli artisti ai quali li attribuisce, sono altrettante asserzioni che abbisognano dell'esame il più severo. Lungo e difficil lavoro! Facile è al contrario, che una mente vivace partecipi dell'entusiasmo di Winckelmann leggendo l' opera sua e ritenga le sue conghietture come altrettante dimostrazioni, siccome era facile il prevedere che per l'avidità con cui si leggono opere scritte con tante attrattive, e per la superfizialità con cui alle volte si pesa il loro merito intrinseco (specialmente se corredate del prestigio di novità) soglia ritenersi per cauta ogni nuova asserzione e l'autorità di uno scrittore consacri errori che in seguito difficilmente possono essere impugnati e distrutti. Il calore dell'immaginazione di Winckelmann presentandogli alcune verosimiglianze tra le epoche e gli artisti gli fa adottare principj alle volte un pò strani per trarne poi non sempre le più legittime conseguenze. Il dire, a cagion d'esempio, che un autore fioriva in una tal olimpiade è vago ed inesatto, poichè la vita di un artista, e quella parte altresì di vita che è relativa al colmo della sua istruzione, comprende ben molte olimpiadi. E come dunque preferir piuttosto l'una all'altra olimpiade per dinotare l' epoca d'un artista con sicurezza nel bujo di età sì remote? Vorrà egli in questa ritenersi il medio corso della vita d'un tale artista? Nulla a ciò serve, poichè taluno giugne precocemente al colmo del suo sapere, mentre l'altro vi giugne in età più matura, l'uno oscuro ed ignoto per mancanza d'occasioni non leva grido di sè che ben tardi, mentre un altro col favor delle circostanze si eleva in giovine età sui più canuti maestri; e in mancanza di prove non è mai abbastanza circospetto lo storico che debbe piuttosto rispettar dubitando che asserire con mal consigliata franchezza.

Del resto ciò ch' io dico prego sia inteso a significare quanto rigorosa legge io abbia imposta a me medesimo, piuttosto che attribuirlo a troppa severità nel giudicare del dottissimo e benemerito tedesco, al quale molte volte non fu anco possibile prestare maggior diligenza; poichè egli non ebbe quasi altra guida che la indigesta compilazione di Plinio, il quale con questo modo incerto disegnò i tempi degli artisti celebri; ed essendo spenta la memoria non che le opere degli scrittori copiati, troncati e confusi da Plinio, non era più possibile ricomporre un filo d'istoria che se rimane in altri scrittori qualche menzione d'artisti, non è per lo più che di cenni casuali e fuggitivi che non trattando espressamente delle arti nominano solamente qualche famoso artista come contemporaneo a qualche principe, a qualche capo di republiche, a

qualche celebre avvenimento; onde appunto null' altro può ritrarsene se non che tale, o tal altro artista in tal secolo vivesse, senza poter sperarne più precisa notizia. Egli è verosimile a conghietturare per esempio che di qui a due mille anni saranno congiunti i nomi di Napoleone augusto e di Canova che lo scolpì, ma può bene piuttosto desiderarsi che sperarsi la conservazione di tante distinte notizie che quei lontanissimi tempi sappiano, come nel 1757 venisse al mondo questo rarissimo artefice, del quale non solo il nostro secolo, ma propriamente la spezie umana dovesse gloriarsi.

Che se è giustissimo lo scusare Winckelmann della poca precisione e molta incertezza, colla quale notò i tempi de' grandi artisti, non mi pare così agevole il sottrarlo da ogni critica per quelle sue idee dateci da lui come canoni invariabili, colle quali attribuisce il grado di perfezione a cui giunsero i greci principalmente alla libertà ed al clima, senza riflettere che la libertà dei greci fu sempre instabile e incerta secondo le diverse contrade, e che quella di cui godevasi in Atene differiva molto da quella di Sparta e di Tebe e da quella dolcissima che regnava nei campi della Focide, della Doride e dell' Arcadia, quantunque in queste ultime contrade le arti non sieno state coltivate con grandi successi. Eravi forse anche più libertà politica in Grecia avanti l'irruzione de' persiani che dopo. E poi chi non sa come prosperarono le arti a Sicione sotto Aristrato e Cipselo, in Atene sotto Ippia, a Samo sotto Policrate, a Siracusa sotto Dionigi e sotto Gelone? E non erano forse liberi al contrario gli spartani allorchè bandirono Timoteo, e non intendeva Platone di fondare un governo libero allorchè proscriver voleva dalla sua republica il divino Omero?

Egli è pur vero che l'amore di un lusso ingegnoso e la ricchezza publica, se non sono fra le cause primarie per elevare e perfezionare le arti non presentano neppur grandi ostacoli per il loro risorgimento; ma egli è altresì evidente, che queste possono essere altrettante in tempi di libertà come di servitù politica. Le storie di ogni età ci confermano come le conquiste di ricche contrade e le spoglie opime riportate sui vinti forniscono fondi bastevoli per le produzioni delle arti, e forse altrettanti quanti la navigazione e il commercio, purchè da fertilità di suolo spontaneo e da clemenza di cielo vengano raccolte e protette.

Quanti edifizj non si ornarono e non sursero in Roma colle spoglie della Grecia distrutta, e quanti naviglj nel medio evo non tornarono dall'Oriente carichi del frutto della vittoria, e non mossero a nudrire il genio delle arti rinascenti presso le prime republiche italiane? Pisa e Venezia lo potranno ben dimostrare con evidenza a suo luogo.

Il godimento personale, l'amore della gloria e della cosa publica, e sovra tutto le ricompense non prodigate mai abbastanza al genio degli artisti, ponno

benissimo animare i cittadini in tal caso e dare così una forma al gusto dominante di un'età. I secoli dei Medici e degli Estensi in Italia, quello di Luigi XIV in Francia, di Enrico VIII in Inghilterra renderanno piena ragione di tali verità, siccome trovasi lo stesso essere seguito nella Grecia.

Opinioni del sig. Heyne intorno le opere di Winckelmann.

Dopo tutto ciò, riflette l'altrove citato signor Heyne, non bisogna escludere interamente il caso dal creare un artista, il caso che ha pur tanta parte in tutte le cose del mondo, massimamente spiegando non già ciò che dal volgo materialmente s' intende sotto il nome di caso, ma riferir volendo a ciò che spiegasi dai saggi per un effetto del genio stesso, già predisposto dalla natura e riscosso unicamente da qualche evento accidentale. Quante volte non debbesi alla felice sua bizzarrìa lo sviluppo d'un genio, il commovimento d'un' emulazione? Manchiamo noi forse nell'età nostra di una prova in questo punto? Vorremo noi persistere ad attribuire con legittime deduzioni che quanto abbiamo di sommo debba essere concatenato visibilmente con ogni antecedente? Quanti incoraggiamenti non vengono dati da chi non ha alcuna parte diretta nelle cose di stato, da chi è straniero agli studj, alle arti, da chi egualmente profonde protezione e fortuna per amore del ben fare, come per moda o per un vano impulso d'orgoglio? Quante volte un' assistenza ingiustamente accordata, o carpita coi mezzi più obbliqui non ha ella prodotti ottimi risultati nel seguito? Eppure questo non dipende nè dalla libertà, nè dal clima, nè da alcun' altra simile causa. Fortuite combinazioni vi hanno gran parte, e più spesso ancora poi lo splendor d'una corte, il gusto particolare d' un principe, la desterità d'un ministro adulato, il capriccio d'una favorita, o una qualunque altra simile influenza indiretta, che abbiam visto di frequente produrre simili effetti. Il raffinamento politico di Pericle che cercò di rendersi grato al popolo, occupandolo e distraendolo con nuove opere e con isplendidi lavori, durante i quali rivolgesse la sua attenzione a tutto fuorchè all'amministrazione delle cose publiche, è una prova evidentissima di quanto abbiamo sopra accennato.

In seguito di tali considerazioni egli è permesso di dubitare su tante franche asserzioni e specialmente su quelle di Vinckelmann, e molto meno possono ritenersi come altrettante dimostrazioni le epoche dell' arte indicate da Plinio, il quale le pone come altrettanti periodi della libertà dei greci. Non si può credere che dopo ciascuna scossa cagionata dalle guerre, questa libertà sia stata da nuova pace rassicurata e che ogni rappacificamento debba aver servito ad un tratto per far risorgere le arti altrettante volte, producendo dovunque istantaneamente celebri artisti. Gl' intervalli di pace che ad ogni tratto s' incontrano tra le guerre dei greci sono fors' anche più momentanei di quelli de' secoli moderni, e se si vuol combinare l'anno della conclusione di alcun trattato di pace con le epoche assegnate alle arti vi sarà

egli mai chi voglia poi credere, che dopo gli orrori e le devastazioni della guerra, il primo anno di pace possa produrre e porre in attività una folla di artisti rimasti fino allora dormienti, e che il loro sorgere sia come quello dei funghi dopo la prima fecondatrice pioggia d'autunno? Ma fosse pure che il momento primo della pace desse luogo a porre in opera gli artisti (benchè non pochi monumenti grandiosi e celebratissimi sappiamo che sorsero in mezzo all'ardor delle guerre) sarà sempre necessario che a quel momento si trovino già preparati e formati. Dal che ne viene, che i lunghi e profondi studj alle arti così necessarj possono coltivarsi anche in tempi inquietissimi. Per ordinario ai maestri succedono gli scolari, ma se dovessero sempre vedersi a sbalzi e ad intervalli sorgere i genj delle arti, secondo l'epoche di Plinio, saria duopo far meraviglia continua per così strane riproduzioni, e ciò che può fare lo stupore d'una età diverrebbe come l'ordinario andamento della natura, dimodochè contro la costanza delle sue abitudini s'avrebbero figli senza padri, allievi senza institutori.

Se poi alla pace dovesse attribuirsi il miracolo così ripetuto di queste istantanee felici produzioni dello spirito umano, perchè soltanto in Atene, in Sicione, in Corinto e non altrove (parlando della Grecia) ne dovremmo ammirare gli effetti? O veramente come potrà spiegarsi che le conseguenze di una pace fra Sparta ed Atene siensi estese fino ad Efeso e a Rodi? Come poi allora vi sarà chi spieghi l'enigma che molte principali epoche degli artisti più insigni cadano appunto in tempo delle guerre ancor più famose? E se la pace ha fatto che le arti risorgano per un nuovo impulso dato alla libertà, come mai tanta parte delle più celebrate epoche dell'arte appartiene al tempo in cui la Grecia aveva perduta la sua libertà politica? E dopo i tempi di Grecia quand'ebbero mai le arti secolo migliore in tutto il mondo di quello che fu sì chiaro pei pontificati di Giulio, e di Leone, i più tempestosi per guerre atrocissime? Quando in tutto il mondo si vide mai pace più tranquilla e più lunga che in Italia nel secolo XVIII in cui le arti dormirono il sonno più inerte?

Precauzioni necessarie nell' esame delle epoche fissate da Plinio.

Il fidarsi interamente ad autori che hanno dovuto qua e là raccogliere le loro memorie può condurre uno storico in molti abbagli, ed è perciò che bisogna cribrare con moltissima attenzione le altrui asserzioni, acconce ad essere riguardate il più delle volte come altrettanti materiali fra' quali scegliere con molta circospezione ciò che non possa mai far cadere in aperta contraddizione. Plinio aveva nel suo lavoro sott'occhio una quantità di notizie diverse che ha procurato di porre fra loro in accordo, ma che spesso non ha potuto se non porre le une dopo le altre indistintamente. Egli ha dovuto spogliare un'infinità di autori ed ha pescato in altre opere anteriori ciò che ha raccolto nei suoi scritti; talchè l'opera di Plinio è piuttosto un elenco di preziose notizie

che una critica fondata sulle nozioni da lui riportate, e laborioso lavoro e oggidì forse impossibile sarebbe il fare ciò ch'egli non si propose mai ne' suoi scritti. Nelle opere varie da cui Plinio trasse le sue memorie eranvi i racconti dei grandi avvenimenti alla distesa, e negl' intervalli di riposo proprj ad inserirvi quelle notizie accessorie che illustrano le storie, ci venivano indicati i nomi degli uomini più celebri che non avevano avuto parte negli avvenimenti principali: per conseguenza gli anni sotto dei quali era presentato l'elenco degli uomini grandi, non potevano già risguardarsi come l'epoca principale delle loro produzioni, della loro celebrità, della loro gloria, ma unicamente convien ritenerli come l'epoca più propria per lo storico che di loro voleva pur fare una menzione onorevole. Così il dire *fiorì in quell' età* non vuol sempre dire *in quell' anno*, dovendosi ciò prendere in un senso più lato.

Chi volesse conoscere il gran numero degli autori, dei quali alcuni erano mutilati fino dal tempo di questo benemerito scrittore, e chi bramasse di confrontare alcune epoche dell' arte presso gli antichi con alcuni luoghi di Plinio, e vedere enumerata buona parte di sbagli del Winckelmann, non ha che a leggere le profonde dissertazioni del non mai lodato abbastanza signor Heyne.

Sarebbe una ripetizione del sin qui detto in proposito dei tempi e delle circostanze degli antichi popoli intorno ai quali hanno scritto i miei predecessori, se si volessero fare le medesime applicazioni a tempi più vicini nell'epoca del risorgimento delle arti e in quella del più felice loro incremento.

Le storie di tutte l'età presentano quasi gli stessi aspetti con piccolissime variazioni, e tutti gli altri sistemi delle cose non possono mai dissomigliare da quello della natura che è *distruzione e riproduzione*. Ne viene quindi soltanto a chi succede che dagli altrui sbagli dee trarre utile insegnamento, e specialmente ove la tradizione degli avvenimenti è meno discontinuata.

Noi avremo luogo di riconoscere nel corso di questa istoria come la situazione politica dell' Italia non fu il solo movente che portasse gli autori delle opere d'ingegno verso la lor perfezione, e come quantunque nel XII e XIII secolo si svegliassero i talenti italiani per energìa di tempi e severità di virtù, nullostante continuassero senza retrocedere nei secoli posteriori (ove successe un misto stravagante di grandi rivoluzioni, di vizj enormi e di minori virtù), e come quantunque non fosse un solo oggetto, una sola mira quella che occupasse gli animi, e le passioni in una lotta tumultuosa tendessero a diverso scopo, null' ostante il secolo XIV vide in ogni arte più ancora che nelle lettere sorgere uomini di rarissimo ingegno. Dante solo si eccettui, niun altro letterato ebbe allora tant' impeto d'invenzione come gli artisti. Rotto una volta il difficile equilibrio della bilancia politica, per cui non siavi più unità di oggetti o di pensieri, si disciolgono anche ben tosto molte relazioni

dell' ordine sociale, e difficilmente possono allora rimanere inalterabili le costituzioni dei popoli; quantunque liberi e virtuosi, oppressi e circondati dai vizj e dalla tirannìa sono astretti ad usare delle stesse armi dei loro nemici in propria difesa. Così accadde a poco a poco in Italia, ma per fortuna vedremo, come ad onta di ciò poterono mantenersi le arti, giacchè fra le virtù ereditarie degli uomini grandi e potenti, eretti sulle ruine degli stati liberi, le prime che loro riscaldano il cuore sono l'ambizione, la gloria e la protezion degl' ingegni.

Rispetto che meritano le prime produzioni.

Quest' è quell'epoca prima dell'arte della scultura che abbracciando un'estensione considerabile di tempo scorrerò con maggiore rapidità d' ogni altra, non solo per il minor numero e la minor importanza delle produzioni e degli artisti, come anche per essere questa la meta che doveva coronare le illustri fatiche del Sig. d' Agincourt, se non gli fosse piaciuto di oltrepassarla. In questi secoli l'arte non fece i primi passi soltanto, ma sviluppò delle forze e aprì l' adito a quella perfezione a cui giunsero dopo artisti maggiori, i quali trovarono segnate le tracce e dischiuso un cammino da molti secoli intentato. L'indifferenza e l'ingratitudine con cui si sono riguardate le opere prime ci hanno fatto prendere molti sbagli e pronunciare fallaci giudizj, poichè sotto un aspetto di rozzezza abbiamo sovente mancato di rilevare infinite bellezze originali, defraudando i lavori de' nostri antichi di quel merito reale di cui sono pieni, quantunque privi di quel lenocinio apparente ch'è il pascolo più essenziale degli sguardi volgari e della superficiale intollerante moltitudine.

Esame sullo stato delle arti impropriamente, o indistintamente chiamate barbare.

Si sogliono chiamar barbare le produzioni che portano un segno di antichità la quale non sia dei migliori tempi egizj, etruschi, greci o romani, o non presentino il carattere degli aurei secoli delle arti già adulte; si dicono barbari i lavori di quelle mani che cercando la verità e la natura, vanno con misurata e timida circospezione trattando la materia e lasciano conoscere la tema di scostarsi con ardimento dalle opere dei freddi maestri e quasi comprimono la forza del genio colla troppa meditazione; e barbare egualmente si dicono le opere che sovrabbondano di sforzi dell'arte, che al di là della verità e della natura con tormento del gusto e del sano intendimento lussureggiano di esecuzione e fanno un' inutile pompa di quella difficoltà tortuosa e di quella inverosimiglianza la quale sorprende ed irrita. La denominazione è la stessa; barbari impropriamente si chiamano questi diversi tempi, barbare queste dissimili produzioni, su di che mi permetterò qualche osservazione nel dar termine a questo capitolo.

Le opere di questa prima barbarie di cui abbiamo parlato presentano lo stato dell'arte ancora bambina e fors'anche in taluna non si vede altro che il germe che attende la sua fecondazione in un tempo migliore. La parte meccanica dell'esecuzione non segna che le prime linee, non traccia che i primi

movimenti delle figure e talvolta le dimostra anche in uno stato immobile, indicando una lontana espressione de'suoi concetti, sempre però in una maniera rozza e non ricercata, dimodochè si allontana tanto più da ogni convenzione, quanto più cerca d'imitar la natura. Non un calcolo dunque fatto sull'esperienza per l'effetto della composizione, non un maneggio della materia agile e franco, non l'ardimento, non il brio, non la scelta di forme, ma pure e semplici indicazioni della volontà dell'artista inceppate ancora da una serie di ostacoli che la pratica e il tempo soltanto possono far superare. Il goffo e il contorto specialmente, che sono nell'arte i vizj più detestabili, si veggono per lo più esclusi da questo stato detto impropriamente di barbarie, anzi mi pare di vedere allorchè le arti stanno per risorgere, che si cada nel difetto contrario e si pecchi piuttosto di secco, di magro, di semplice, d'immobile, di stirato, che via via nell'ingentilirsi prende da prima un carattere di fredda innocenza, finchè si scorga poi il contrasto di questa col genio e accada quell'incremento che le conduce verso la perfezione. Quanto ingiusti non siamo noi dunque nel denominare barbarie l'infanzia, dimenticandoci che siamo tutti per conseguenza nati barbari e che hanno vagito Demostene e Cicerone, hanno camminato carpone Alessandro, e Cesare, e avranno fatto graffi e fantocci al pari de'nostri bambini Apelle, Raffaello, Fidia, e Canova! Ciò che per effetto della natura è pur forza che sia dei corpi organizzati e delle potenze dell'anima; è forza che accada egualmente delle arti e di qualunque studio, e la sola moltiplicità dei mezzi è quella che accorcia il cammino nella carriera di queste facoltà. Sono eglino barbari i germogli di una pianta, di un fiore? Il sole e la pioggia che li feconda, il terreno fertile che li nudrisce, le cure dell'agricoltore che li protegge fanno che sviluppino orgogliosamente le foglie ed i rami, schiudansi i calici colorati e maturino i frutti soavi, egualmente che le occasioni di operare, il favor de'potenti, l'ambizion delle nazioni, l'emulazione fra gli artisti, il buon clima e la bella natura trascelta per modello, e tutta quella serie di contatti sociali che producono e coltivano il lusso e il commercio fanno sentire mille bisogni e destano mille rivalità; la qual serie di circostanze fa passare le arti dall'infanzia all'adolescenza e via via col sussidio delle lettere e delle scienze, e maggiormente col ridonare la dovuta venerazione alle opere antiche che giacevano prima neglette e sepolte, abbreviandosi in tal modo il cammino, giungono a spandere una luce brillante e a fissare un grado di onore a quel secolo al quale esse segnano il carattere più distinto.

Molto da questo diverso è il carattere della barbarie vera, vale a dire di quanto le arti presentano allorchè minacciano una decadenza. Stanco il genio irrequieto degli uomini della semplicità de'suoi modelli e forse tratto da quel pendìo che per la corruzione de' semplici costumi strascina le nazioni al suo decadimento, le arti sfoggiando con una maestra esecuzione in produzioni

grandiose e magnifiche lasciano scorgere la brama di attingere a un bello di là dal vero, di là dal buon gusto, di sola convenzione, la cui pompa consiste nel lussureggiare per la difficoltà superata e termina poi in affettazione, in contorcimento, in smorfia, in volute, in cartocci, nella detestazione infine d'ogni aureo modello tanto dell'arte come dell'ingenua natura. Questo è il carattere di barbarie vera, siccome riscontrasi con evidenza pel tozzo, il pesante, il contorto, il ricercato di tutte le produzioni degli uomini in quelle età che fatalmente hanno preceduto la decadenza delle arti, finchè a grado a grado si veggono ridotte a una languida vita nei tempi bassi, che non più quasi può dirsi barbarie nè infanzia, ma sonno, torpore, o lenta vegetazione. L'esperienza della moderna età ci guiderà anche meglio a conoscer le cause per le quali vennero minacciate anche dopo il colmo del loro risorgimento di una fatal decadenza e ci farà applicare con più fondata cognizione delle cose la giusta denominazione di barbarie agli oggetti delle arti e del genio.

Quanta diversità non iscorgesi in queste due chiamate barbarie e quanto varia non è ella l'origine da cui muovono! E mentre la prima quantunque si manifesti colla più scabra rozzezza, pure ci conforta e ci nutre di lusinghiera speranza, onde vedere i progressi degl' ingegni con cui si passa da Bonanno ad Andrea Pisano, e da questi al Ghiberti; l'altra poi coll'aspetto il più ributtante comincia dall' affettazione per passare alla stravaganza e infine allontanandosi totalmente da' buoni elementi si perde. Ed ecco come con tutta la possanza degl' imperatori d'Oriente, con tutta la ricchezza della materia, coll'impiegare i primi artefici di quell'età, coll'aver per sino sott'occhio i più preziosi modelli dell'antichità, pel solo effetto della corruzione delle arti, affrettata da quel dispotismo che compresse ogni genio, si ebbero nel 1070 le porte che pur veggonsi a s. Paolo di Roma come una classica produzione di quel tempo. Si potrà facilmente da ognuno paragonare lo stato di queste diverse barbarie e si vedrà in amendue che a guisa di crepuscoli precedono una il giorno e l'altra la notte. Nelle porte di Bonanno il rilievo è alto e si sviluppano le forme con qualche sorta di espressione, pur mostrando un principio di nuova creazione, ma nelle porte di s. Paolo, leggieri solchi e magri contorni soltanto dimostrano gli ultimi resti d'un arte che stava per perdersi.

Quegli uomini, a cui tutto dobbiamo, che infaticabili posero mano in difficili tempi per sorgere dall'infanzia dell' arte, ci lasciano scorgere in ogni lor produzione come la meccanica dei mezzi mal corrisponda alla miglior loro intenzione, e come il loro pensiere tanto si elevi al di sopra dell' opera loro. Al contrario coloro che lavorano nel tempo fatale della decrepitezza o della decadenza dell'arte, cadendo nella più vera barbarie hanno ogni mezzo disposto

e facile per compiere interamente ogni loro pensiero, ma la mente è guasta dalla corruttrice ambizione di voler sorpassare l'ottimo col dimenticare i veri e sodi principj dell'arti, correndo sfrenatamente verso le tenebre e l'ignoranza. In conclusione mentre dal seno della prima barbarie sorgono le arti affrettando il lor corso verso un lucente meriggio, la seconda le guida verso la notte più buja. I caratteri che imprimono questi due estremi si conosceranno ben meglio dall' esame di quei monumenti che andremo illustrando nel corso di questo lavoro, e si vedrà come non debbano tra loro confondersi e quanto siano contraddistinti per le cause di cui abbiamo finora parlato.

Perchè le Arti decaddero in Grecia.

Cercando i motivi della vera barbarie del decadimento delle arti troveremo finalmente una conclusione da cui vedrassi che le stesse cause conducono il più spesso ai medesimi effetti. Le arti perdettero tutto il loro splendore nella Grecia allorchè abbandonati i giuochi olimpici, i templi deserti e ammutoliti gli oracoli, gli spettacoli sanguinosi dei gladiatori estinsero la pietà nei cuori; allorchè disgiunti questi studj dalla politica di stato furono abbandonati al solo capriccio di pochi privati e le bizzarrie dell' immaginazione usurparono i semplici diritti della natura; allorchè estinto lo spirito publico, non vi fu più che rapina per parte degl' invasori e avvilimento ed egoismo per parte dei vinti; e allorchè in fine non ebbero più protezione gli artisti, non si conobbe più un gusto dominante, e rimase estinto il carattere nazionale de' greci. Le arti ebbero egualmente in Roma la medesima sorte funesta sin da quando le rigide virtù dei romani piegar dovettero alla corruzione del dispotismo e rovesciata la costituzione del governo si sottrassero dalla vigilanza e dalla protezione dei magistrati, e i capi d' opera degli artisti, ricovrati quasi furtivamente al privato splendore delle ville suburbane, non formavano più il decoro publico, ma venivano rovesciati dall' alto degli edifizj, strascinati per le piazze, o imbarcati sul Tevere per tradursi a segnare la grandezza della nuova Roma d' Oriente. Lo stesso avvenne allorquando rubate le porte di Giano, Roma rimase aperta alle orde dei barbari, abbandonata e deserta dagli stessi suoi oppressori che troppo debolmente la reggevano dalle foci del Bosforo al pari d' una misera soggiogata provincia, soltanto memori di lei per smungerla di tributi. Dicasi infine lo stesso di quell' epoca in cui profanati gli altari, infranti i simulacri si posero in aspra guerra le opinioni e per fiacchezza del governo rimase soccombente la religione dello stato e l'augusto culto dei padri, e torrenti di sangue innondarono con spettacoli atroci quei luoghi ove plaudente sedeva alle feste l'antico popolo di Roma. Dopo tutto ciò sarà forza di riconoscere che la parità di quelle circostanze avendo prodotto gli stessi effetti, quando poi vennero tolte le cause di tanto abbattimento, e quando risorse l' Italia e

Perchè decaddero in Roma.

Perchè risorsero in Italia.

riacquistaronsi i diritti che i cittadini avevano perduti, risvegliossi il nobile principio di emulazione per la gloria, si protesse la religion dominante, le arti ritornarono a cingere il trono di splendore, a render più augusta la patria, più venerato l' altare, e per quelle medesime cause che la politica le protesse saggiamente nella Grecia e nel Lazio, le vedremo noi pure prosperar nuovamente con più varietà di forme e con maggior estensione in tutta l' Italia moderna.

CAPITOLO SECONDO

STATO DELLA SCULTURA IN ITALIA PRECEDENTEMENTE ALL' EPOCA DI NICOLA DA PISA.

Stato delle Arti Bisantine.

Nel secondo e nel terzo capitolo del libro secondo abbiamo già estesamente trattato l'argomento dell' imitazione e degl' insegnamenti che si andavano propagando in Italia, senza che tutto si dovesse dai greci interamente dedurre, come è piaciuto ad alcuno di asserire decidendo: *che le arti erano affatto spente fra noi;* e nel precedente capitolo abbiamo esaminato di nuovo questa materia, che andiamo ora a conoscere anche più praticamente per ciò che riguarda la scultura. Non abbiamo mai dubitato che per tutta l' Italia non rifluissero gli artisti greci per la vicina caduta dell' impero d' Oriente, il quale già come sogliono tutti i grandi edifizj, dava non dubbj segnali della sua prossima ruina; e siccome costoro partivano dalla metropoli dove avevano lungamente le arti avuto sede e protezione, così furono accolti per tutta l'Italia portandovi i loro modi, le loro opere, il loro stile, che non era assolutamente niente migliore di quello che aveva sino a quel punto dominato in Italia, se forse si eccetua la maggiore facilità di una cattiva esecuzione.

Le arti dal momento che furono trasferite da Roma a Costantinopoli non avevano altro fatto se non che andar peggiorando, sostenendosi colla falsa luce della ricchezza e del lusso dei lavori e delle materie e in una declinazione di tanti secoli non ebbero mai un'alternativa per veruna sorte di risorgimento. Quel gusto, di cui fa querela Vitruvio lib.7 c.5, gusto che accompagnò poi le arti rifugiate allo splendor di Bisanzo quando vi si trasferì la corte imperiale, venne sempre declinando al peggio in tal modo, che qui trapiantato e imitato pur anche dagl' italiani, ne ebbero vergogna e furono astretti ad abbandonarlo, non bastando il prestigio della famosa sua derivazione per sostenerlo. Si ripresero gli studj dell' antico e della natura, onde far rivivere le arti già a tal segno ridotte che i lavori degli scarpelli di quell'età rassembravano a quanto di più rozzo ci resta delle prime sculture egiziane. Bisogna disingannarsi e persuadersi che i greci del medio evo erano rozzi e ignoranti quanto quel Mummio soldato che nei saccheggi di Corinto avendo rubato il famoso Bacco dipinto da Aristide tebano si mise in sospetto per l'enorme prezzo che

gliene fu offerto da Attalo II, e non volle più venderlo, credendo che il quadro aver dovesse qualche magica virtù nascosta : *Pretium miratus suspicatusque aliquid in ea virtutis quod ipse nesciret, revocavit tabulam, Attalo multum querente* . (1) I greci bisantini egualmente credevano che i capi d'opera trasportati dall'Italia da Costantino e da' suoi successori per abbellire la nuova capitale , fossero dotati di virtù magica . E conclude il sig. Visconti , il più profondo conoscitore di queste materie, che *les Grecs de cet age, sans gout pour les arts, ne concevoient pas le prix que la renommée donnoit à ces ouvrages, sans une supposition aussi ridicule que celle de Mummius , bon soldat, mais qui conservoit toute la rudesse , et l'ignorance des anciens latins* (2).

In conseguenza a me sembra ritrarsi da quanto in più luoghi ho finor osservato, che i greci ci trasmisero nel medio evo il loro stile e molti dei loro artisti, ma non mai ciò ad incremento delle arti nostre, poichè nessuno di loro salì fra noi in alta fama, nè alcuna delle opere migliori delle arti rinascenti può dirsi escita dalle loro mani; ed è ben certo che se i greci si volessero supporre maestri degl' italiani nella risorta arte della scultura, non solamente avrebbero scolpito il loro nome (almen qualche volta) sulle opere, ma vi avrebbero indicata la patria e si sarebbero serviti della loro lingua (come veggiamo aver fatto in tutte le antiche miniature che il sig. d' Agincourt riporta estratte dai codici illustrati), nè sarebbero stati così modesti da lasciarsi involare quella gloria , se avessero creduto di potervi aspirare meritamente e se vi avessero avuto qualche diritto.

Antichi Artisti italiani.

Ma i Benedetti Antelami, i Biduini, i Viligelmi, i Bonanni, i Gruamonti, gli Enrichi (3) e tutti quegli altri lombardi del tempo all'incirca di Federico primo, furono tutti italiani i quali precedettero l'epoca del risorgimento avanti Nicola pisano, e tutta la ragionevolezza fa credere che in Pisa, singolarmente intorno al mille, si instituisse una scuola migliore, da cui dovevano escire i maestri d'un tanto restauratore.

Non credasi qui di trovare un ordine progressivo nelle opere dei primi scultori, il quale costantemente colle date dei lavori dimostri un segno di avanzamento nell'arte. Accadrà di sovente che opere di un mezzo secolo e più posteriori le troveremo di una esecuzione di gran lunga inferiore alle più antiche e la precision delle epoche sarebbe una norma incerta di troppo per

(1) Plin. lib. XXXV. §. 18.

(2) Visconti Iconograph. Grec. T. II. ch. IX note 1.

(3) L' Antelami era scultore de' bassi rilievi nel battistero di Parma. Biduino scolpì diversi architravi in antichi templi di Lucca e di Pisa. Viligelmo è l'autore delle sculture del duomo di Modena. Bonanno è il fonditore delle porte del duomo di Pisa e il costruttore della torre. Gruamonte ed Enrico sono scultori di architravi e capitelli nelle chiese di Pistoja.

guidare un giudizio in simili oggetti. Nacquero buoni maestri, ma non diffusero contemporaneamente dovunque il loro esempio e i loro precetti e tutti i più lontani, o veramente coloro che appresero l'arte di seconda mano e divennero scolari degli allievi, imparando più lentamente e più tardi, o non giunsero mai o arrivarono assai dopo a ben fare.

Materiali impiegati per le arti nel medio evo.

Quindi è che alle volte ci converrà rimarcare alcun passo retrogrado, e ciò anche per quelli inceppamenti che da circostanze provengono particolari alle diverse popolazioni e agl' individui, come mancanza di grandi occasioni, difetto di mecenati, ritardo di prosperità nazionale e di propagazione dei lumi, in somma pel vario effetto che produssero le cause da noi accennate nel capitolo precedente.

Anche dopo l'erezione dei primi edifizj peggiorò il gusto dell'architettura in Italia e mi sembra che chiaramente se ne veggano le ragioni nella mancanza dei buoni e migliori materiali, che avendo anticamente appartenuto ad altre fabbriche, guidavano in qualche modo il gusto degli artisti meno periti nel costruire le loro opere; e così durarono le cose fino oltre il XII secolo, poichè finiti questi antichi materiali tagliati e sculti da greci, o da romani vetusti scarpelli, si rivolsero a quanto di strano per forme e per proporzioni si vede posteriormente impiegato. Non è meraviglia che col venire dei tedeschi imperatori in Italia prendesse dominio lo stile che dicesi volgarmente ed impropriamente gottico, ma che meglio sarebbe denominare todesco. Quindi in mancanza delle colonne si posero pilastri smisurati e strani capitelli e le fantasie bizzarre adottarono quelle colonnette esili profuse ad ornato e proscritte quasi a sostegno. Meno e più tardi ebbe questo stile coltivatori in Italia che fuori, appunto perchè minori materiali antichi esistevano in Germania, in Fiandra, in Francia da potersi impiegare; ma veggiamo per quanto usurpasse in Italia i diritti a uno stile migliore, che null'ostante vi rifulse sempre il merito dell'esecuzione, poichè lo scarpello con mirabil decoro servì d'ornamento a questi strani edifizj e in qualche modo rese scusabile quella specie di moda straniera, il chè non seguì fuori d'Italia, ove quest'arte tanto meno si rese migliore e fece progressi tanto più lenti. Durò però lungamente questo metodo di edificare, è specialmente per ciò che riguarda i templi; e forse fu seguito con più costanza, poichè le fabbriche di questo stile appajono più vaste di quello che realmente sieno, la qual cosa ha origine dalle proporzioni tra le parti accessorie e le principali, a differenza delle chiese moderne, molte delle quali sembrano minori di quello che sono. Lusinghiero avvantaggio che trar ne dovevano gli augusti ricetti della religione e l'ambizione dei popoli e dei costruttori, e ciò osservo indipendentemente anco da quanto potrebbe avervi contribuito quella specie d'orror religioso che pare

ricovrarsi all'ombra di quegli edifizj e ch'è tanto proprio a mantenere le pratiche materiali della divozione popolare.

Prime Sculture.

Mio oggetto non è in questo libro di prender ad esame per esteso le opere che hanno preceduto il vero risorgimento delle arti, essendo queste state prodotte ed esaminate da chi dottamente si è fatto di quei tempi uno scopo per tessere la storia dell'arte, facendo molto caso dei pochi e preziosi resti, che dovevano servirgli a riempire una laguna in cui tutto sembrava perdersi, confondendosi a torto la penuria coll'assoluta mancanza.

Noi già sappiamo che resta di Federico II una statua sedente in Capua accanto la porta di Roma più grande del naturale, che lo rappresenta nell'età di 40 anni, della quale il P. della Valle fece fare una forma, e questa non è dello scarpello degli artisti pisani, che furono condotti a Napoli e chiamati in più volte per fortificare le castella di quei re. Noi veggiamo le monete augustali coniate appunto sotto Federico II nel 1231 e nel 1236 di un disegno superiore ad ogni altra produzione di quell'età, e mirabile del pari è il sepolcro a lui eretto dal suo figlio Manfredi nel duomo di Palermo, di cui il P. della Valle da un disegno nel fine del suo primo volume delle Lettere Sanesi. Interessano egualmente per il risorgimento dell'arte i monumenti dei primi Angiovini e quello di Carlo I nel palazzo senatorio a Roma, e di Roberto il saggio a s. Chiara in Napoli coll'epigrafe *Cernite Robertum regem virtute refertum*. E la statua che vuolsi di Elisabetta madre di Corradino nel chiostro dei carmelitani; e quella di Carlo II il zoppo che vedevasi in Provenza; e i bassi rilievi della regina Sancia aragonese seconda moglie di Roberto a S. M. della Croce di Palazzo a Napoli, che si suppongono opere di Masuccio, le quali produzioni il mio illustre predecessore ha già inserite ove appunto sembrava che potesse aver un termine la sua dotta fatica, portando una face nel bujo di quei tempi. Non parlerò dei monumenti nordici che in Isvezia, in Danimarca, in Inghilterra sono ancora visibili, specialmente riportati nell'opera intitolata *Monumenta Uplandica* e riprodotti dal sig. d'Agincourt, ove leggesi in alcuni il nome di *Asmundo* scultore; nè parlerò dei molti descritti dal Mont-faucon nella sua opera *Monumens de la monarchie francoise* che veggonsi ancora in tanti luoghi della Francia, nè degli antichi lavori d'orificieria germanica che si conoscono per la *vetus liturgia Alemanica* di Martino Gerberto, utili soprattutto alle arti tedesche per avervi conservato con alcuni altri il nome di *magister Cuonradus de Huse argentarius*, nè di tanti altri avanzi preziosi che sono singolarmante illustrati in Inghilterra e che tutti vennero riuniti nella tante volte citata opera laboriosa che precede le mie ricerche attuali. Quanto alle produzioni napoletane ci sarà agevole il concepire come essendo colà introdotti gli artisti toscani più volte questi vi fondarono scuola, vi ebbero alunni e singolarmente nel XIV e XV secolo scolpirono

opere di qualche merito. Egli par chiaro e dimostrato per la storia che cominciando da Nicola Pisano fino a Donatello che vi scolpì opere stupende, la Toscana diffondesse costantemente i suoi lumi in quella parte d'Italia, ma sembra egualmente che quella terra meridionale, cotanto ubertosa per le produzioni della natura e per moltissime altre opere di caldo ingegno, non corrispondesse con pari spontaneità in quelle dell'arte, il che avrem luogo ad esaminare alla fine di questo libro.

Battistero Pisano.

Il battistero di Pisa ostenta con grande avvantaggio nei suoi fastosi monumenti dell'arte i bassi rilievi che adornano la porta orientale prodotti dal Morona nella sua *Pisa illustrata*, i quali con ragione evidente già ci dimostrano come preferibile ad ogni altra in Italia fosse quella scuola fino dal XII secolo tav. VII n. 3. Una conferma rilevasi ben chiara in Parma, in Modena e in Milano singolarmente, i cui monumenti di quella data non sono comparabili a questi di Pisa num. 14 e 15. Le iscrizioni di Parma ci conservano il nome anche dello scultore e dell'architetto che nel 1196 fondò il battistero e vi scolpì le figure ed i fregi, leggendovisi i due versi seguenti:

Battistero di Parma.

BIS BINIS DEMPTIS ANNIS DE MILLE DUCENTIS
INCEPIT DICTUS OPUS HOC SCULPTOR BENEDICTUS;

Dagli archivj poi la diligenza del P. Affò ci trasse il cognome di famiglia di questo Benedetto degli Antelami. I bassi rilievi che adornano la principal facciata d'ingresso nel duomo di Modena fatti nel XII secolo n. 14, portano essi pure il nome dello scultore, inciso tra le figure dei due profeti Henoch, ed Elia:

INTER SCULTORES QUANTO SIS DIGNUS HONORE
CLARTE SCULTURA NUNC VILIGELME TUA. (1)

Duomo di Modena.

L'epoca anche di questi marmi non è dubbia, essendo stato il duomo incominciato del 1099, come prova il verso dell'iscrizione posta verso oriente: ANNI POST MILLE DOMINI NONAGINTA NOVEMQUE, e progredì così rapidamente l'edifizio che 7 anni dopo vi fu trasportato il corpo di s. Geminiano. Altro argomento che la fabbrica fu interamente costrutta in quel tempo, onde fissarvi l'epoca delle sculture lo abbiamo all'occidente in questa iscrizione:

MILLE DEI CARNI MONOS CENTUM MINUS ANNIS
ISTA DOMUS CLARI FUNDATUR GEMINIANI.

Ma tornando per un momento sui due versi che annunciano il nome dello scultore, mi giova riflettere che dee leggersi *claret*, e non *clarte* verbo

(2) Così sta scritto nell'opera del sig. d'Agincourt, e in quella di molti scrittori che lo hanno preceduto.

propriissimo e necessario ad esprimere il concetto, poichè senza leggere come io intendo, non vi sarebbe neppur senso, oltre di che assurdo diventa il voler fare di *Clarte* un nome proprio che avrebbe una desinenza etrusca derivata fino dai tempi di Porsenna; e tanto più che il nome di Viligelmo dimostra chiaro che era di razza lombarda, ove non si aveva in uso che il solo nome; anzi dopo quell'epoca appena cominciarono per gl' italiani i cognomi. Tutti gli scrittori sin qui hanno letto *Clarte*, poichè s'incominciò a legger così forse dal Vedriani, e non per altra ragione, ma avendo io usata la precauzione di esaminare tanto lo scritto che le sculture non fidandomi persino dei moderni disegnatori, che hanno servito male il sig. Agincourt, ho potuto verificare che vi sta scritto *claret* distintamente, e che per semplice ignoranza dei lettori venne fatta la trasposizione dell'E al fine della parola, privando lo scritto di senso, al quale non lo restituisce neppure il punto ammirativo posto dall'Agincourt per supplire alla mancanza del verbo, poichè non dice già *quanto* ES *dignus*, ma dice *quanto* SIS. Io aveva già fatte tutte queste scrupolose ricerche col sussidio del mio amico sig. Giustiniano Bernardi di Modena e coll'opera del sig. Magnanini disegnatore dei bassi rilievi modanesi; quando pur sembrandomi strano che il diligentissimo Tiraboschi avesse lasciato correre questo errore, ho trovato nel tom. VI parte II pag. 437 della sua Biblioteca Modanese l'articolo Guglielmo scultore ove dice: *Il Vedriani avendo poco felicemente letto uno de' versi incisi intorno alle antiche sculture di questa cattedrale in tal modo* CLARTE SCULPTURA NUNC VILIGELME TUA, *ne ha fatto uno scultore per nome* CLARTE VILIGELMO. *Ma* CLARET *leggesi ivi e non* CLARTE, *ed è perciò verbo, non nome proprio. Il nome poi di Viligelmo è probabile che sia ivi scritto in vece di Guglielmo*. Non abbiansi queste, io prego, per inani ricerche, poichè la vera cognizione de' monumenti non può aversi senza ben intendere le iscrizioni, che non vi vennero poste a caso, ma sono il più prezioso tesoro della storia; e avrebbe gran torto chi pretendesse applicare il detto del vecchio Scagliero a queste nostre circostanze, detto opportunissimo per alimentare l'incuria e confermare ogni errore.

Stultum ac supinum, plumbeique delirii
Rebus relictis, consenescere in verbis.

E per finire questa digressione ecco la genuina iscrizione posta da Guglielmo scultore, che ho poi verificata personalmente:

INTER SCVLTORES QVAM
TOSIS DINVS ONORE CLA
RE SCVLTVRA NVC WILIGELME TVA

Anche i bassi rilievi sull'antica porta romana a Milano che rappresentano un

ritorno trionfale, dopo essere stato Federico II vinto nella lega lombarda, eseguiti alla fine del XII secolo portano il segno della debole scuola di scultura in quella parte d'Italia, mentre i Pisani fin d'allora potevano dirsi eccellenti nell'arte in paragone d'ogni altro che trattava lo scarpello n. 15. Non dispiaccia in questo luogo sentire come scrive il Giulini al VI volume della sua opera che ha per titolo *Memorie spettanti alla storia al governo ed alla descrizione della città e campagna di Milano ne' secoli bassi*: a carte 196. *Negli anni scorsi riparandosi la porta romana, essendo stata levata quella pietra, e poi rimessa al suo luogo, si trovò che nella grossezza del marmo da una parte e dall' altra v'erano de' caratteri che dicevan così dalla parte destra:*

Porta Romana a Milano.

GIRARDUS DE CASTEGNIANEGA FECIT HOC OPUS.

dalla parte sinistra:

GUILLIELMUS BURRUS ET PREVEDE MARCELLINUS HUJUS OPERIS SUPERSTITES FUERUNT.

dalle quali iscrizioni noi abbiamo il nome di uno degli scultori di quell'oscurissima età, e i nomi dei soprastanti a quell' opera per ordine dei consoli della republica descritti in altra lapide, che il Giulini parimenti riporta e che ho verificati ocularmente, notandosi che anticamente dicevansi *superstites* anche i testimoni o soprastanti di molte azioni e quelli che avevano simili sopraintendenze. Ho fatto queste minute osservazioni per porre in avvertenza degli sbagli di citazioni che s' incontrano nell' opera del sig. d'Agincourt, abbandonata a lontani editori e priva dell'avvantaggio d' essere da lui ricorretta, giacchè non avrebbe egli mai lasciato correre tutti gli errori che si trovano ove da lui citasi questo antico monumento, che dopo aver descritto conchiude: *Cet ouvrage, executé à la fin du XII siecle porte les noms des sculpteurs ou architectes Anselmus, Girardus de Castegnianega, Guglielmus Burrus et Prevede Marcellinus* (1). Le iscrizioni che realmente sono sui marmi e che esattamente riporta il Giulini, non confondono i soprastanti collo scultore, e non trovansi nel tom. VII ma nel tom. VI. Egli è però vero che se le arti corteggiano la fortuna siccome la storia dimostra, allorchè il regno d' Italia passò da' goti a' longobardi, queste resero molto celebrati pel loro splendore gli edifizj di Milano, di Monza e di Pavia; ma tali superbi avanzi non cadono sotto le nostre riflessioni appartenendo ad un' epoca anteriore a quella che illustriamo, i quali avanzi delle antiche arti longobardiche sono bastantemente illustrati dall' Allegranza, dal Graziolo e dal sig. d' Agincourt. Potrebbesi mover querela di preterizione, se non ripetessi in questo luogo come il Volvino fu autore nel X secolo del celebratissimo Palliotto d' oro in

(1) Giulini ibid. Tom. VII. p. 395. Questa citazione si riporta come nel d'Agincourt.

Palliotto di s. Ambrogio a Milano.

s. Ambrogio di Milano; opera che al dire del Lanzi *nello stile può andar del pari co' più bei dittici d'avorio che vantino i musei sacri*; e questa è vera gloria di Lombardia, che nessuno può contrastare, e questo nome è veramente italiano, non come la famosa *Laodicia di Pavia e l'Andrino di Edesia* che ritengono di greco almeno l'origine, e che operavano al tempo di Giotto e di Petrarca, siccome riferisce il Lomazzo. È egualmente gloria del nome lombardo e italiano che nell'XI secolo si scrivessero trattati di pittura dei quali pur lunghi squarci sono riportati in molte opere, o vengono citati da varj scrittori, dimodochè per quanto si dicano spente appunto in quel tempo le arti italiane, ciò null'ostante Teofilo Monaco scrisse un trattato *de omni scientia artis pingendi*, opera che o veramente è tutta italiana o riferisce ad usanze italiane, cominciandosi in essa così: *Incipit tractatus lumbardicus qualiter temperantur colores* (1). Anche nel duomo di Piacenza, in s. Andrea di Vercelli e in molte altre chiese d'Italia veggonsi monumenti dell'epoca e dello stile di quelli che abbiamo più sopra indicati, e che lungo e inutile saria qui riportare. Dirò soltanto che non è perdonabile la negligenza degl' illustratori delle arti italiane nel preterire i nomi dei più antichi tra loro artisti, massimamente allorchè le loro memorie toccano oltre la metà del XIII secolo, poichè non può assolutamente più dirsi che quelle produzioni appartengano alla decadenza delle arti, considerate generalmente, se già i capi d'opera della scuola pisana erano scolpiti, e i veneziani mostravano il loro valore pei monumenti che sorgevano nella loro capitale. Si confondono le opere di quest' epoca con quelle che la precedono di un secolo e più, e si riguarda questo punto come una languida luce di un crepuscolo che più appartenesse al tramonto che all' aurora di questi studj. Con tanti altri nomi sepolti nell' oblivione incontrasi anche quel Giacomo Porrata di Como o di Cremona (sul che discordano gli scrittori cremonesi) il quale nel 1274 scolpì i profeti laterali all' ingresso maggiore della cattedrale e l' architrave ornato di bassi rilievi su cui leggesi la seguente iscrizione:

MCCLXXIIII. MAGISTER JACOBUS PORRATA DE CUMIS FECIT HANC PORTAM.

E non solo quei lavori sono di sua mano, ma attentamente osservando s'incontrano in Cremona molte altre sculture di quell' età, di quello stile e verosimilmente dello stesso scarpello, siccome mi fece osservare il diligentissimo sig. abate Antonio Dragoni.

Veramente par che si veda sorgere sull'orizzonte di quegli stati d'Italia, ove eravi maggiore prosperità, un'aurora di luce più chiara, talchè le vicende della politica e quelle delle lettere e delle scienze sonosi accompagnate anche a

(1) Vedi la nota al fine di questo Capitolo.

quelle delle arti. In effetto il governo pontificale era ancor vacillante, ed essendo pei scismi divisa e lacerata la religione, anche la temporale autorità dei papi era sempre incerta, traendo essi un' esistenza raminga ora in un paese ora nell'altro in via di rifugio, fintanto che poi per lunga età quasi espulsi dall' Italia sulle rive del Rodano soggiornarono precariamente con tanto danno e vergogna dell'augusta loro rappresentanza. In quel misero tempo la squallida Roma era da meno d'ogni altra città dell'Italia, non d'altro adorna e superba che delle antiche memorie di sua passata grandezza. I signori della casa di Svevia e quelli della casa d'Angiò, la tenevano oppressa e sfoggiavano una magnificenza che ecclissava lo splendore dell'assiderata regina del mondo. Le republiche toscane erano in tutta la loro forza e intraprendevano opere degne di grandi potentati, imitate dalle altre libere città e dai piccoli tiranni che non la cedevano a queste in ambizione e in coraggio; e la republica veneziana dava uno spettacolo già a tutto il mondo non più vedutosi di una floridissima capitale sorta fra il salso limo ed eretta per forza straordinaria d'ingegno e di artifizioso magistero.

Arti coltivate in Venezia.

Maestri di costruzione in ogni genere già i veneziani ostentavano fin dai secoli delle tenebre altrui le magnificenze dell'isole di Rialto, di Malamocco, di Torcello, di Grado; e benchè neppure vestigio rimanga del palazzo ducale incominciato da Agnello Partecipazio doge nel principio del nono secolo, che sussisteva ancora ai tempi di Pietro Orseolo II quasi due secoli dopo, pure tutto ci attesta come in quel tempo questo fu grande e magnifico monumento, giacchè fuvvi accolto e con sontuosità trattato Ottone II imperatore, come dalle cronache del Sagornino raccogliesi, essendo scritto che Ottone *ut condictum fuerat ad palacium venit et omni decoritate illius perlustrata, in orientali turre, se cum duobus suis retrudi et servari voluit.* Questo medesimo Orseolo che riedificò la quasi distrutta città di Grado, fu quello che compì il palazzo ducale di Rialto: *Ubi inter cetera decoritatis opera dedalico instrumento capellam construere fecit quam non modo marmoreo, verum aureo mirifice compsit ornatu.* La provincia veneta era piena d'artisti d'ogni genere e il Muratori nel IV volume degli annali italiani riporta come Fortunato patriarca di Grado nel 821 mandò una partita di muratori a Liudevico duca della Pannonia inferiore; come un Gregorio veneziano nell' 826 fu condotto in Francia da Baldrico duca del Friuli per fabbricare un organo all'imperatore Ludovico; come infine Orso Partecipazio nell'864 mandò 12 campane in dono all'imperatore d'Oriente, dal qual tempo come dice il Cronista più sopra citato *Graeci campanas habere caeperunt.* Le arti in Venezia furonvi accolte e protette dalla prosperità nazionale fin da quei secoli e non è meraviglia se poterono concorrere con tanti mezzi posteriormente allo splendore della dominante. I secoli che s'impiegarono nella costruzione della basilica di

s. Marco segnano una vera storia dell' arte appunto nell' epoca del suo risorgimento: ma non bisogna in alcun modo pretendere di fissare il merito dell' età dal merito di tutte le opere, poichè come saviamente avverte il Temanza, molte volte la protezione mette avanti gli artisti più inetti, e se abbiamo sovente veduto per forza di raggiro in onta del merito affidate gravissime imprese ed opere d' altissima importanza a più mediocri esecutori, molto più facilmente ciò avrà avuto luogo nei tempi in cui il numero de' buoni artisti era minore. Se invece di prendere ad esame le sculture che stanno attorno l'archivolto maggiore d'ingresso nella basilica, o i santi di basso rilievo inserti nella facciata e sui pilastri interni del tempio, voglionsi esaminare i depositi del doge Vitale Faliero morto nel 1096, e di Felicita moglie di Vital Michele I. del 1102, saremo indotti sicuramente in errore, mentre quelle opere non sono altrimenti del merito delle migliori che allora facevansi in Venezia. Ogni altro monumento viene a conferma di questo per porci in guardia contro simili fallaci decisioni e contro il voler desumere dalla data delle opere lo stato dell'arte presso d' una nazione che aveva pur di che dare prove tanto migliori. Un giro che vogliasi dare intorno ai claustri degli antichi templi ove stanno disposte le urne sepolcrali di più secoli, farà conoscere evidentemente come sia facile cadere in gravissimi sbaglj, abbandonandosi ciecamente a questo modo di misurare i progressi dell'arte, e come anzi così avviene alle volte di scorgervi un retrogrado andamento anzichè un felice progresso, prendendo per imperizia nazionale la mediocrità d' un artista immeritamente promosso a qualche opera superiore alle sue forze.

Lungo e difficile sarebbe il numerare gli avanzi dell'antica grandezza veneziana prima di quel tempo in cui si vorrebbe supporre invocato il soccorso dei greci per farvi prosperare le arti, ed erigervi la basilica di s. Marco. Chiese, palazzi, ponti e ogni sorta di costruzione nobile e ricca fu fatta in Venezia senza aver duopo di mani aliene, giacchè tutti coloro che rifuggironsi in queste isole al tempo delle incursioni dei barbari, non erano selvaggi e seco da Roma e dalle altre parti dell' Italia più colta vi portarono ogni arte e segnatamente quella del mosaico.

Ella è sventura che non sia facile il tributare ai nomi degl'illustri artisti veneziani dei tempi più remoti quella riconoscenza, che pur da noi si vorrebbe, poichè le croniche intente quasi esclusivamente a fasti militari e civili poco ci serbano di loro, e nuda memoria sol resta per gli avanzi del loro ingegno. Una specie però di gusto parziale di questa parte d' Italia si vide emergere che ricevendo un carattere disgiunto da quello che altrove si praticava nell' XI e nel XII secolo, produsse un misto curioso di greco, di arabo e di italiano che non trova comparazione in tutto il restante degli edifizj che furono intorno a quell' epoca eretti.

Palazzo ducale e sculture del Calendario in Venezia.

Questo gusto dominante proseguì ad imprimersi su tutti i monumenti publici e privati anche fino al XIV secolo, e sebbene a dir vero molto duolci di non trovare in quell'età tracce sicure per conoscere gli autori di molte opere egregie, pure fra la poca certezza che ci rimane dobbiamo all'Egnazio e al Sabellico l'averci conservato il nome dell'ultimo costruttore del palazzo ducale, intrapreso al tempo del doge Marino Faliero da Filippo Calendario che morì sul patibolo come complice nella congiura del suddetto doge. Ragion vuole che se tutte le sculture che lo decorano, non sono opere di sua mano, sieno almeno della sua scuola, mentre presso che tutti gli architetti di quell' età erano anche scultori, e lo stesso Egnazio lo conferma. *Extabat quidem aurea Marci aedes insigni opere absoluta, sed deerat huic Marcianae areae forum ipsum praecipua urbi pars, ut urbs ipsa, et templum majore quadam admiratione ab omnibus viseretur. Quum Philippus Calendarius Marini Faletri principatu statuarius et architectus insignis non dubitavit id opus aggredi, qui et forum ipsum columnis intercolumnisque sic ornavit, sic ab omnibus spectandum cinxit, addito etiam comitio majore, in quo patres convenire possent creandis magistratibus statis diebus, ut illi merito ab universa civitate omnia deferrentur, utinam vero Marini Faletri conjurationem nunquam secutus foret, neque enim illi civitas gratissima aliquod unquam premium negasset*; e più basso *ferunt Philippum Calendarium de quo supra diximus extruendi fori tanto studio saepe coram duce et reliquis patribus disseruisse, ut tandem adducti illum operi praefecerint, quo perfecto, inq; hanc formam redacto, quae hodie visitur, ita duci, reliquisque patribus probatus est, ut in summo ab omnibus haberetur praecio, ut dux etiam ipse non dubitaverit eum sibi affinitate jungere* (1). Di questo Calendario nessuno parla nelle storie dell'arte, ma noi ci riputeremo in dovere di porlo in tutta quella luce che meritano le sue opere, allorchè verremo a parlare con più precisione dell'epoca in cui fiorì.

Bonafuto veneziano.

Fu intanto preceduta o accompagnata in Venezia quest' epoca da Bonafuto, di cui null'altro sappiamo con precisione se non che scolpì i profeti nel basamento della facciata di s. Petronio in Bologna, chiesa di cui vuolsi architetto quell' Arduino, del quale conservasi in Venezia un debolissimo saggio di sua scultura, ove sta posto il suo nome, nell' atrio del Carmine: *Arduinus Tajapetra fecit* 1340. L'Algarotti suppone che questo scultore sia lo stesso che l'architetto di s. Petronio, e se la sua scultura dovesse darsi per saggio dell' arte in Venezia a quell'epoca, indurrebbe in fallacia chiunque vi si riportasse (Tav. XXVII). Anche Verona conserva il nome di Briolotto, oltre quei di Orso,

Arduino veneziano.

(1) Jo. Bapt. Egnatii De exemplis illustrium Virorum Venetae Civitatis. Lib. VIII. c. 9. et c. 11.

Scultori antichi veronesi.

di Gioventino, di Gioviano, di Pacifico, di Martino, di Adamino e di Calzaro, le cui sculture dagli ultimi tempi de' longobardi fino agli scaligeri indica il Maffei nella sua Verona illustrata; ma Briolotto è l'ingegnoso artefice della ruota della fortuna figurata nel finestrone rotondo in s. Zeno, ove altri ascende, altri precipita, altri siede con ingegnoso artificio, e scolpì egualmente il vaso pel fonte battesimale. Singolare è l'iscrizione che vedesi incastrata nel muro esterno della chiesa, alla quale non ne possiamo rassomigliare alcun' altra in lode di uno scultore dell' XI secolo.

QUISQUE BRIOLOTUM LAUDET QUIA DONA MERETUR SUBLIMIS HABET ARTIFICEM COMMENDAT OPUS TAM RITE POLITUM SUMMUM NOTAT ESSE PERITUM. HIC FORTUNAE FECIT ROTAM [supra Ecclesiam] S. E. CUJUS PRECOR TENE NOTAM ET VERONAE PRIMITUS BALNEUM LAPIDEUM IPSE DESIGNAVIT UNDE TURBA FORTITER POSSIDEAT PRECIBUS JUSTORUM REGNA BEATA IN QUIBUS [vita] V. PARATA ISTE VERENDUS HOMO NIMIUM QUEM FAMA DECORAT QUIA LUCIS IN EDE LABORAT.

Sui cerchj della ruota così sta scritto al di fuori:

EN EGO FORTUNA MODEROR MORTALIBUS UNA,
ELEVO, DEPONO, BONA CUNCTIS VEL MALA DONO.

E internamente:

INDUO NUDATOS, DENUDO VESTE PARATOS
IN ME CONFIDIT SI QUIS DERISUS ABIBIT.

Preziose sono le memorie e l'iscrizioni illustrate dal Maffei nei capitoli terzo, quarto e sesto della terza parte della sua Verona illustrata. Se in ogni città ragguardevole dell' Italia fossero con altrettanta cura stati presi ad esame i patrj monumenti, poco rimarrebbe a cercarsi. E questo mio lavoro si ristringerebbe ad un corollario soltanto delle altrui osservazioni. Ricchissima Verona di monumenti delle patrie arti, ha conservati moltissimi nomi che attestano alla posterità gli autori di tante sculture dei tempi che precedevano il risorgimento delle arti stesse, dimodochè nessun' altra città forse può annoverarne un numero così considerabile. Oltre i sopra citati altri ne indica il Maffei sui marmi della facciata di s. Zeno:

SALVET IN AETERNUM QUI SCULPSERIT ISTA GUILELMUM

e nell'arco maggiore della porta:

ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSERIT HAEC NICOLAUM

nomi già sempre ed iscrizioni che escludono il sospetto di greci maestri.

In Toscana più costantemente trovasi nelle opere degli antichi scultori intagliato il loro nome e l'anno in cui fu compito il lavoro. Questo metodo toglierebbe pur molte incertezze ed errori ove fosse stato costantemente adoprato; giacchè in quell' età l'impronta dello scarpello non segnava così evidentemente nei marmi il carattere e il genio dell' artista, come successe poi quando alla timida circospezione tenne dietro l' ardimento degli artisti più sicuri e

più grandi. Non parlerò delle famose porte del Bonanno in Pisa ove abbiamo già rimarcato che era sculto il suo nome, e fondatamente possono giudicarsi sue parimenti quelle che non vennero distrutte nell'incendio della basilica.

Bonanno pisano e altri.

I nomi di Buschetto, di Rinaldo, di Diotisalvi e dello stesso Bonanno già stanno scolpiti sugli edificj pisani, siccome si è dimostrato a suo luogo. Una vasca in s. Frediano a Lucca, la quale serve per il battesimo, porta nell' orlo quest' iscrizione:

M .... LI ROBERTVS MAGIST. L. (Ω)

ove io ho creduto di conghietturare il millesimo del XII secolo, senza poter fissare l'anno preciso, e leggere *Robertus Magister Lucensis*. La vasca è lavoro circa di quell' età ed è scolpita con alcune storie. Di questo tempo parimente sonovi diversi architravi di sacri edifizj nella stessa città, e si legge in uno di questi S. NICOLAUS P. BIDUINUS ME FECIT HOC OPUS; e in proposito di questo Biduino (il che serve ad accertare il tempo in cui scolpiva) veggonsi in s. Cassiano sei miglia lontano da Pisa due marmi in uno dei quali sta sculto:

Roberto di Lucca.

Biduino di Pisa.

HOC OPUS QUOD CERNIS BIDUINUS DOCTE PEREGIT

nell'altro leggesi:

UNDECIES CENTUM ET OCTAGINTA POST' ANNI,
TEMPORE QUO DEUS EST FLUXERANT DE VIRGINE NATUS.

Certamente bisogna supporre che i due marmi formassero un solo pezzo o che l'iscrizione fosse una sola e come alle volte trovasi in due luoghi divisa. Resta però singolare, che sia indicato l'anno della nascita dello scultore piuttosto che l' anno dell' esecuzione dell' opera.

Anche in Pistoja veggonsi molti monumenti interessanti per quest' epoca, che portano il nome dei loro autori. Si distingue fra questi l'architrave sulla porta maggiore di s. Andrea ove sta sculto:

Gruamonte.

FECIT HOC OPUS GRUAMONS MAGISTER BON. ET ADEODAT FRATER EJUS. TUNC ERANT OPERARII
VILLANUS ET BATHUS FILIUS TIGNOSI A. D. MCLXVI.

Impropria è l'interpretazione del Vasari a questa iscrizione, per la quale non a *Gruamonte* ma a *Mastro Buono* intende di attribuire la scultura facendo diventare sostantivo ciò che non è realmente che un addiettivo, come spiegasi meglio anche in s. Giovanni *fuor civitas* in Pistoja medesima, ove in un altro architrave essendo scolpita una cena si legge:

GRUAMONS MAGISTER BONUS FECIT HOC OPUS.

Il primo di questi architravi delineato ed inciso è riportato dal Ciampi ed egualmente dal signor d'Agincourt, ma non crederebbesi che amendue fossero tolti dal vero rilievo, attesa la poca somiglianza che hanno tra loro le due incisioni in rame, mentre non altro che la composizione e l'insieme hanno di comune e diversificano poi totalmente nello stile e nel modo dell' esecuzione. Sotto quest' architrave stanno due capitelli lavorati da altro scultore che vi ha posto parimente il suo nome e veggonsi istoriati amendue rappresentando uno la visita

Enrico e altri scultori.

di S. M. Elisabetta, l'altro la Vergine annunciata dall' angelo, ma coll' embrione del figliuolo già in petto per dimostrare il subitaneo concepimento e l'efficacia dell' angelico annuncio; cosa che trovasi imitata in altre immagini anche più secoli dopo (1). L'iscrizione che porta il nome dell' autore è questa: MAGISTER ERRICUS ME FECIT. In s. Bartolommeo parimente in Pistoja vedesi un architrave figurato sulla porta ove sta scritto RODOLPHIN. ꝑ ANNI MCLXVII. che ha dato luogo a due letture diverse *Rodolphinus operarius*, e *Rodolphini opus.* Nella chiesa di Groppoli a tre miglia da Pistoja è un pergamo istoriato coll' iscrizione seguente:

HOC OPUS FECIT FIERI HOC OPUS (sic) S. V· PLEBAN. ANNO DOMINI MI✝✝CL ⊗XXXXIII.

M. Buono e altri di questo nome.

Un mastro Buono intanto, per quanto si debba escludere dall' architrave scolpito a s. Andrea di Pistoja, edificò palazzi e chiese in Ravenna che ornò di sculture nel 1152, ma non fondò o condusse avanti, per parlare con più precisione, il campanile di s. Marco, opera ammirabile pel suo ardimento e la sua solidità, come dice il Vasari, confondendo due artefici dello stesso nome a più secoli di distanza l' uno dall' altro, mentre la cella del campanile di san Marco fu rifatta da un altro mastro Buono, l'autore delle vecchie Procuratie e di tant' altre belle opere in Venezia nel XVI secolo, sicome a suo luogo avremo ragion d'ammirare. Questo antico, di cui parla Vasari, condusse alcuni lavori in Firenze e in Arezzo, i cui resti si veggono ancora, ma rimarrebbe luogo a dubitare se tre fossero veramente gli artisti di questo nome, il più antico di cui parla Vasari e ignora la patria, che lavorò in Toscana, in Ravenna, in Roma e in Napoli, e che confonde con Gruamonte la cui esistenza non crediamo di dover impugnare animosamente; e un secondo egli è chiaro che fiorì oltre la metà del secolo XIII, di cui restano memorie troppo evidenti riportate dal Ciampi nelle sue notizie inedite sulla Sagrestia pistojese, e da me riscontrate. Non è possibile attribuire a questi i lavori e le fabbriche che al primo assegnansi dal Vasari che lo fa fiorire nel 1152, un secolo e più avanti dell' altro di cui intendesi ora di parlare; onde converrebbe escludere questo primo e supporre che il Vasari avesse preso un equivoco nel millesimo; il che poi non si saprebbe conciliare nominandolo egli difatti come di gran lunga precedente a Nicola Pisano, con cui contemporaneamente operò il Buono secondo citato dal Ciampi, anzi fu uno de' più deboli suoi imitatori.

(1) Nelle aggiunte del sig. Ciampi alle sue notizie inedite della Sagrestia pistojese si riporta che in un antico vetro era dipinta la Vergine leggente l'ufficio e appresso un giovine alato; in un cantoncino un piccolo piccione che dal becco mandava un raggio nell' orecchio della Vergine entro il qual raggio si vedeva un embrione d' un feto ben formato con questi due versi sotto:

GAUDE VIRGO MATER XTI
QUAE PER AUREM CONCEPISTI.

Questo Buono è un fiorentino figlio di Bonaccolto, come risulta dai documenti estratti dall'archivio dell'opera di s. Jacopo di Pistoja, e in prova leggonsi le due seguenti iscrizioni che indicano l'arte sua e il tempo in cui fioriva, scolpite nella tribuna di s. Maria Nuova in Pistoja.

A. D. MCCLXVI. TEMPORE PARISII PAGNI ET SIMONIS MAGISTER BONUS FECIT HOC OPUS

Nel 1270 fabbricatasi la chiesa di san Salvatore si vede nella facciata così scolpito:

ANNO MILLENO BIS CENTUM SEPTUAGENO
HOC PERFECIT OPUS QUI FERTUR NOMINE BONUS
PRESTABANT OPERI JACOBUS SQUARCIONE VOCATUS,
ET BENVENUTI JOANNES QUOS DEUS OMNES
SALVATOR LENIS NULLIS VELIT ANGERE PENIS. AMEN.

È quest'altro Bono uno scrittore e architetto, e qui non v'ha dubbio; e mentre sembra non possa essere quello di cui intende Vasari, certamente non si può confondere coll'altro che lavorò a Venezia. Dopo tutto ciò risulterebbero tre di questo cognome, il che non solo non è meraviglia ma concilia assai meglio di quello che vederne citato un solo cui converrebbero attribuire gli anni di Nestore.

Marchione Aretino.

Ma un artista di bizzarro ingegno nella scultura si fu in quell'età Marchione aretino, colui che edificò in Roma la torre de' Conti, e altrove parecchie altre fabbriche, fra le quali singolarissima è quella della Pieve d'Arezzo a tre ordini sovrapposti di colonne ora grosse, ora sottili, ora spirali, ora attorte si ora aggruppate, ora a guisa di cariatidi che sostengono stranissimi capitelli, scolpiti d'ogni genere d'animali e di fantasie, e diverse altre opere parimente in Arezzo, ove pose a tortura l'ingegno per ben fare. Si scorge in essa sorprendente facilità nelle meccaniche dell'arte superiore a quei tempi e più ardita sicuramente di quel che felice, ma atta però ad annunciare che le arti erano presso a risorgere dalla lor decadenza. Tra quante opere esistono di quell'età e di quel genere i capitelli della Pieve d'Arezzo sono la più importante e presentano a dispetto della sobrietà e del buon gusto d'ornare una collezione di stravaganze che se attestassero tanto criterio quanto dimostrano un facile ingegno, potrebbero assegnarsi a' più felici tempi e non all'infanzia dell'arte vedi Tav. XIII. Ma non solo in queste parti dell'Italia superiore si riconoscono produzioni indigene di arti ne' primi secoli dopo il mille, che anche nell'inferiore si veggono andar del pari le antiche opere d'ogni genere di disegno, sieno esse dipinte o scolpite. *Il Chronicon Neritinum*, e il *Chronicon Sublacense* attestano l'antichità di questi lavori che furono

riconosciuti fino dall'undecimo secolo quale *sculptum mira pulchritudine*, quale *auro coloribusque pulchre depictum* (1).

Necessaria somiglianza delle sculture italiane con le sculture greche.

Tutti intanto coloro che ho qui accennati di volo per non estendermi lungamente in quest'epoca, furono scultori italiani, e presso che tutti lavoravano in tanti diversi paesi prima che dal Vasari e da altri scrittori si supponesse recarsi all'Italia le arti del disegno dai greci invocati da Costantinopoli (2).

(1) Nei tempi di Giovanni abbate 32.mo del monastero di Subiaco si enumerarono all'anno 1090 nella cronaca riportata dal Muratori cose tali operate, che sembrano incredibili, e nel 23.° anno del suo governo dopo avere fatti infiniti acquisti, *fecit sacrarium opere pulchro . . . . fecit paraturas ecclesiasticas, pluviales XX, planetas III, dalmaticas III, tunicas III, albas XX, palium de altare sacramentorum cooperto argento et auro. In ecclesia duas cruces ligneas pictas: fecit iconam rotundam ex argento et auro miro opere laboratam; calicem etc.* e parecchj altri arredi preziosi, come vasellami, candelabri, libri corali e suppellettili d'insigne lavoro, *et fecit arcile ad recondendum libros sculptum mira pulchritudine . . . . fecit in Ecclesia analogium pulchro opere laboratum, fecit iconam magnam in capite chori auro coloribusque pulchre depictam etc.* Per eseguire i quali lavori le arti dovevano essere in vita, siccome le veggiamo poi al tempo di Federico II in cui il *Chronicon Neritinum* ci ragguaglia delle frequenti riparazioni fatte pei terremoti, sempre ristaurandosi opere d'arti di antichissima data e volendosi che le successive rassomigliassero alle anteriori.

1249 *Lo Abbate Goffrido reparao la Ecclesia fraccassata da lo tremolizzo, et feci nova la cona de Sancta Maria, et la fece pengere da lo pingitore Bailardo come foe la vecchia et così la feci.*

GOTFRIDI CURA VIRGO GENITI GENITURA
FIO BISARDI DOCTAQUE MANU BAILARDI
HIC SUB FELICI REGNO DIVI FRIDERICI
PRESES ERAT QUANDO ME FECIT TE VENERANDO
ANNO MILLENUS CHRISTI DECIESQUE VICENUS
QUARTUS AGEBATUR QUEN DENUS TER COMITATUR.

L'immagine dipinta sul muro si venera anche al presente nella quarta cappella in ordine del lato sinistro della cattedrale di Nardò, sotto della quale in atto di adorazione si vede ancora dipinto l'Abbate Goffrido vestito cogli abiti pontificali, e leggonsi accanto a questa in caratteri longobardi — 1350 *foe no grande tremolizzo e fraccassao bona parte de la nostra Ecclesia e lo Abbate Roberto la reparao, e feci la porta nova de la detta Ecclesia.* Questa porta era ornata di statue e bassi rilievi, e rimase in piedi sino al principio del XVIII secolo, e allorchè fu rifabbricata il vescovo Antonio Sanfelice raccolse un fragmento di basso rilievo per memoria delle antiche sculture, il quale rappresentava il funerale di M. V. cogli Apostoli attorno, e postavi la seguente iscrizione lo collocò nell'interna parte del coro.

PER VETUSTUM VIRGINEI FUNERIS ANAGLYPHUM
QUOD MERIDIONALEM TEMPLI PORTAM ORNABAT
EX EA JAMPRIDEM SUBLATUM
NE INTERCIDERET
ANTONIUS SANFELICIUS EPISCOPUS
HEIC LOCARI MANDAVIT.

(2) Quest'istoria dell'arte essendo stata destinata a percorrere le epoche in grande e i progressi delle scuole, senza darsi il debito di registrare i nomi di tutti coloro che potrebbero avere un titolo ad essere rammemorati per qualche opera in cui posero il loro nome, non ha lasciati sotto silenzio questi primi artefici le cui opere poche ed eseguite in difficili tempi, se non corrispondono all'aspettazione di chi si attende una progressiva serie di meriti, null'ostante servono sempre a comprovare gli sforzi che si facevano in ogni paese per far risorgere i buoni studj, e si vedrà che molti nomi non meritavano di rimanere sì lungamente

E nulla di meglio in questi secoli senza alcun dubbio far sapevasi in marmo nella capitale dell'Oriente; cosicchè sembra con qualche evidenza ben anche dimostrato come le arti fra noi si mantennero in vita senza soccorso straniero, e se codici, dittici, argenterie, monete possono mostrarsi anche di mano dei greci artefici, è però vero che i marmi scolpiti, i quali adornano gli edificj d'allora sono quasi tutti d'italiani scarpelli.

Che poi lo stile dei lavori di quest' età somigliasse allo stile delle opere greche dei tempi decadenti dell'arte, è cosa fuor d'ogni dubbio e naturalissima, nè poteva anzi essere altrimenti se partivano da un' istessa fonte ambe le scuole. Profughe le arti dalla ormai deserta Roma ebbero asilo a Costantinopoli, ove incontrarono protezione, ma non si rialzarono dallo stato infelice in cui per la forma del governo e la fiacchezza dei costumi erano cadute sotto di Costantino, e colà continuarono a servire al lusso più dall'ignoranza nudrite che incoraggiate dal progresso dei lumi. Soltanto una passaggiera speranza di risorgimento ebbero sotto Giuliano, ma a poco a poco piombarono in tutta la dejezione malgrado il lusso e la magnificenza che più della materia tenevasi paga che del lavoro. Successe lo stesso in Italia. Erano le arti medesime che disertate dal Campidoglio andavano qui conservando quei pochi resti di loro grandezza che le circostanze del paese abbandonato dagl' imperatori null'ostante presentavano; e mediante i suoi stessi invasori e nemici durarono in vita, giacchè in Roma, in Ravenna, in Lombardia e in molti altri luoghi si edificarono in diversi tempi palagi e templi, si tornarono ad impiegare i vecchi materiali e sempre con quei medesimi elementi onde in Grecia si nudrì il sacro fuoco di Vesta non mai per incuria colpevole estinto benchè languente.

e ingiustamente oscuri. Oltre i già enumerati, moltissimi altri si potrebbero citare come quel *Pellegrino* scultore, di cui è il basso rilievo trovato nel recinto della cattedrale di Verona che rappresenta Cristo fra gli apostoli ss. Pietro e Paolo in atto di benedirli, attribuito dal Dionigi al IX secolo. Come quel *Nicola d' Angelo* e quel *Pietro Passaletti*, che scolpirono con bizzarri ornati e molte figure il fusto di colonna destinato a reggere il cereo pasquale in s. Paolo fuori delle mura di Roma, fatto eseguire da Ottone monaco nel XII secolo. Quel *maestro Daniele* che nel 1209 scolpì la figura del Leone in riposo con una berretta da prete sul capo in cima a una colonna che vedesi in Padova. Quel *Paolo da Siena* e quel *Paolo Romano*, de' quali il primo scolpì il nome sotto il busto di Benedetto XII erettogli in memoria d'aver rifatto il tetto di s. Pietro, e il secondo scolpì la figura equestre di Roberto Malatesta che vedesi ora in una delle facciate del palazzo di villa Borghese, e diversi altri lavori fece in alcuni mausolei che stanno a S. M. in Transtevere. E quel *Gio. Bartoli*, e quel *Gio. Marci* da Siena che nel 1369 per ordine d' Urbano V fecero in argento i due busti di s. Pietro e di s. Paolo in s. Gio. Laterano, ai quali molti altri se ne potrebbero aggiungere che farebbero onore alle arti rinascenti e ci convincerebbero che sempre italiani artefici si segnalarono nel risorgimento delle arti, e non mai stranieri ingegni ci diedero alcun sussidio.

Non dissimili quindi gl'italiani ed i greci nei modi di conservar durevoli le pratiche dell'arte come può mai supporsi che in tant'ignavia fosse l'Italia sepolta per abbisognare dello straniero soccorso di una nazione che era nel punto del suo maggiore decadimento? Non avvi un secolo che possa contarsi affatto sterile di simili produzioni in Italia, e il signor d'Agincourt con tanta diligenza ci ha condotti fino a quest'epoca mediante il filo della sua storia, che pienamente per lui veggonsi confermate queste nostre asserzioni. Non tanto somigliano le produzioni delle arti italiane alle opere greche del medio evo per aver quelle imitate quanto per esser amendue derivanti da un medesimo fonte, e per quell'assioma che due cose eguali a una terza debbono pur essere anche eguali tra loro.

Le poche antiche reliquie degli aurei tempi della Grecia e di Roma stavano o sotterra, o giacenti, o inosservate. I moderni scultori come se non avessero avuto occhj per vederle, continuavano a porre in uso le pratiche de'loro maestri e con una servile timidità non osavano scostarsene un passo. Erano per lo più soli oggetti religiosi quelli che nel X e XI secolo si rappresentavano dagli scultori, e non venivano eretti monumenti civili che pochi o miseri. Le pratiche di devozione erano tali che non induceva venerazione se non quella scultura che più serbava i lineamenti dei fantasmi barbari rozzamente scolpiti in quel tempo in cui il culto e le immagini furono prese di mira e per conseguenza non furono opera degli artisti migliori. Il conservar quelle tracce era gelosa cosa e importante, e ciò teneva luogo del bello presso di tutti. Questo stile goffo ed incolto dalle immagini propagatosi su tutti gli oggetti accessorj, diede a tutto uno stesso aspetto e si rese tanto uniforme che divenne quasi modo di convenzione. Così si mantenne la scultura per lunga età, servendo all'ornato di pochi architravi nei templi e di pochissimi monumenti sepolcrali nei cimiterj, e qualora risorger volle da questo stato di dejezione non cercò gli esempj d'imitazione nelle opere bisantine ma in quelle dell'attica e del lazio, vincendo il lungo ribrezzo che si mantenne verso le opere del gentilesmo.

Tanto è vera la nessuna derivazione e cangiamento portato in Italia dagli artefici greci d'allora per quanto vi accorressero a lavorare chiamati più dalle loro circostanze che dal nostro bisogno, che non solo in Italia si era coltivata con qualche successo mediocre la scultura nei secoli barbari fino all'epoca del risorgimento, ma si mantenne nel medesimo stato anche fuori, e poco dalle nostre produzioni dissimili e inferiori, o presso che eguali in merito d'arti, sono le sculture dei bassi tempi che veggonsi in Francia, mantenendo esse il medesimo carattere che loro impresse una volta il decadimento delle arti romane in Italia e per tutto il mondo. Le due tavole comparative dell'opera del signor d'Agincourt segnate coi numeri XXVI e XXIX, l'una delle quali mostra la riunione di alcune diverse sculture in Italia di quei tempi, e l'altra

dimostra una serie di simili oggetti fuori d'Italia, serviranno a farci maggiormente conoscere come di pari passo si andò per lungo tempo dovunque, poichè le arti decadute e per vecchiaja ridotte ad una doppia infanzia si rassomigliano e cadono in una specie di uniformità di carattere. I bisantini maestri non le tolsero da questo stato nè in Italia, nè fuori, finchè non arse ai pisani in petto e a Nicola singolarmente, una scintilla di quel genio che ritornandole a vita dal rogo che pareva incenerirle, si lasciarono addietro tutti i meno felici imitatori delle altre nazioni.

Non è mio oggetto di riprodurre sotto un medesimo aspetto ciò che da alcuni accuratamente è stato raccolto, nè di classare ogni cosa sotto questo punto di vista. Piuttosto a me giova di richiamare l'attenzione del lettore su diverse produzioni italiane dell'XI e XII secolo comparate fra loro e in confronto di un qualche saggio dei più luminosi d'opera greca di quell'età medesima onde convincerci che in Italia non si faceva niente di peggio di quanto si operasse in Costantinopoli.

Monumenti diversi comparati fra loro.

Le porte di s. Paolo fuori di Roma, quelle che da Costantinopoli furono recate a Venezia, la palla d'oro dell'altare di san Marco possonsi ben annoverare fra le più classiche produzioni bisantine che si conservino, alle quali se si contrappongono i bassi rilievi esterni del battistero pisano e molti di quelli che internamente adornano la basilica di san Marco, le arti italiane non si troveranno poi tanto perdute prima dell'epoca vera del loro risorgimento, anzi da quelle si vedrà una specie di aurora foriera di moltissima luce. (tav. VII). Egli è ben vero che non del pari in tutti i paesi d'Italia si coltivarono queste arti, come risulta da altri saggi contemporanei, sopra tutto in Parma, in Modena, in Milano, il che prova come anche nello stato di decadimento eravi qualche diversità e scorgevasi sempre da qual parte attendere dovessero il loro risorgimento. La semplice composizione del basso rilievo pisano segnato 3, lo sviluppo delle pieghe nei vestimenti, la sveltezza delle figure, la giusta espressione negli atteggiamenti li farebbero quasi credere un' opera di due secoli posteriore. Egli è ben certo che questa scultura prevale al merito delle opere greche indicate, e non inferiori sono le figure di basso rilievo stiacciato prese dall'interno della chiesa di san Marco in Venezia, disegnate al numero 1 e 2, ove molta ragione si vede delle forme e dei panni che le rivestono con grazia ed intelligenza. Gli artisti di quest'età sebbene non avessero preso ancora ad imitare l'antico, null'ostante capirono fin d'allora come conveniva adottare un costume più proprio dell'arte di quello che nol presentassero i vestimenti che erano in uso, e nelle loro opere si vede un misto singolare di costumanze, e giacco e lucco e tunica e pallio furono adoprati al solo oggetto di ottenere un aggradevole risultamento. Il basso rilievo

pisano dimostra meglio d'ogni altro come gli scultori fin d' allora cominciassero a sentire ciò che meglio si conviene ai monumenti di rilievo. Tra le figure che sono ivi scolpite, alcune indicano gli abiti antichi toscani e sino il cappuccio con cui abbiam visto poi rappresentati gli uomini di quei tempi, ed altre sono vestite colle forme degli abiti d'una data anteriore, quasi romana, onde la composizione avesse più decoro e si presentasse in una più grata forma alla posterità. Questo era già un primo passo che l'arte faceva verso il suo risorgimento, e ponevasi così in opera l'ingegno e la riflessione in quei monumenti ove non rappresentandosi abiti sacerdotali, che pur serbano qualche sorta di dignità, eravi bisogno del sussidio delle antiche forme per nobilitare ogni sorta di composizione. Assai maggior numero d' oggetti per noi si sarebbe potuto raccogliere se avessimo giudicato essere la quantità un mezzo necessario alla prova di quest'assunto e se avessimo creduto non bastante questo saggio per fare la deduzione di una verità importante. Osserveremo però con qualche evidenza nella sovraccennata tavola come i lavori che veggonsi ai numeri 4, 5, 8, 9, i quali rappresentano figure intarsiate in argento sulle porte bisantine di Roma e di Venezia, la cedono di molto alle figure segnate 10 e 11, le quali vennero eseguite di veneto lavoro sulla porta maggiore di san Marco costruita appena dopo che l'altra porta minore fu recata come spoglia di conquista da Costantinopoli, come vedremo al capitolo VI di questo libro. Che se per le meccaniche dell'oreficerìa e degli smalti avevano quei greci d'allora una pratica più estesa, e se questa forse diffusero maggiormente in Italia, sembra però chiaro abbastanza che i principj elementari dell'arte qui non s' ignorassero, e che anzi qualora intendevasi d'imitare una manifattura orientale si sapesse indubitatamente qui meglio eseguirla. L' altre volte citato nome di Volvino, autore del palliotto di s. Ambrogio in Milano, potrebbe dar grandi argomenti per dedurre in quale stato fosse l'oreficerìa in Italia nel X secolo, e lunghe, diligenti e profonde indagini verrebbero a confermare sempre più che non fu mai in Italia mancanza d'ingegni per quanto vi fosse scarsezza d'arti e di monumenti. Ai numeri 6, 7, 12 e 13, veggonsi diverse figure e storie tratte dalla palla d'oro di s. Marco. Esse quantunque tolte dal medesimo monumento che vedesi diviso in più ordini di lavori, attestano che da diversa mano e in diverso tempo furono fatte, poichè le due ultime vincono di gran lunga le due prime, appartenendo queste all' ordine inferiore; di fatto corsero moltissimi anni dal tempo in cui fu commesso questo lavoro al tempo in cui giunse in Venezia e fu collocato sopra l'altare, e varie per conseguenza esser dovettero le mani che vi si adoprarono, e diverso lo stato in cui poterono trovarsi quelle arti, la cui storia è troppo oscura per poter conoscerne tutte le particolari vicende. Ma comunque si voglia, egli è chiaro

che ai numeri 1, 2, 3, ove sono riportate sculture (a quant' io credo italiane) eseguite in luoghi di possenti e generose republiche, si vede che le arti mostravansi già vicine di molto al loro risorgimento, e che non sapevasi qui far meno di quello che praticavasi a Costantinopoli. Per lo stesso modo rimane dimostrato come poi in Toscana e a Venezia le arti erano molto più avanzate che nel resto dell' Italia, qualora vogliano compararsi i tre primi suddetti bassi rilievi di questa tavola coi due ultimi segnati 14 e 15. E più evidentemente ciò potrà dimostrarsi all' occasione di esaminare altri bassi rilievi sugli archivolti dell' ingresso principale nella basilica di s. Marco, ove partitamente si tratterà delle arti veneziane. Noi con questo abbandoniamo di già i secoli oscuri al silenzio e passiamo a vedere nel XIII e XIV secolo di quanto la forza degl' ingegni italiani fosse capace; e quasi esclusivamente il contenuto di questo libro diventerà un tributo di sincera e divota riconoscenza ai pisani ed ai veneziani, cui tutto debbono le nostre arti che per loro mezzo a nuova vita vennero richiamate.

NOTA INTORNO IL CODICE DI TEOFILO MONACO.

Importa moltissimo per tutti gli oggetti che riguardano le arti conoscere la natura di questo prezioso codice, e ci troviamo per conseguenza in dovere di metterne sotto gli occhi dei lettori, per quanto si possa, l'inestimabile pregio.

Nel 1774 Gottoldo Efraimo Lessing, in una dissertazione tedesca stampata a Brunsvick, diede notizia dell' opera di Teofilo scritta in un codice del secolo XII della biblioteca di Wolfenbutel. Nel 1779 scrisse diffusamente su di essa il dottissimo sig. cav. abbate Morelli R. Bibliotecario di s. Marco, e ne publicò alcuni capi nell' indice dei codici manoscritti Naniani, ora della Reale Biblioteca; in uno dei quali v' è l' opera copiata nel secolo XVII da un codice di Vienna del secolo XII col titolo: *Theophili Monaci, qui et Rugerus, libri tres. I. de temperamentis colorum (idest de arte pingendi). II. de arte vitraria. III. de arte fusili.* Nel 1787 il sig. Raspe a Londra in un saggio critico sulla pittura a olio publicò il primo libro a norma di un codice del secolo XIII dell'università di Cambridge, nel quale egli riferisce che si legge: *Incipit tractatus Lumbardicus qualiter temperantur colores.* Nell' anno stesso 1787 li tre libri interi furono stampati a Brunswick, secondo il codice di Wolfenbutel, nel tomo sesto d' una collezione tedesca di opuscoli d' istoria e letteratura cominciata da Lessing e finita da Cristiano Leist, intitolata *Zur Geschichte und Litteratur ec.*, e Teofilo ivi non ha altro titolo che quello del codice *Theophili presbiteri diversarum artium schedula.* Nel 1800 il suddetto sig. cav. abbate Morelli nella sua *Notizia d' opere di disegno ec.* a pagine 114 ha di nuovo trattato dell' opera di Teofilo e ne ha publicati altri squarci con illustrazioni particolari. Di questo codice ne aveva anche parlato e recatine alcuni squarci il dottissimo sig. Aglietti allorquando le sue meno gravi e multiplici occupazioni gli permettevano di occuparsi dell' estensione di molti articoli di quel *Giornale Letterario* che alla sua penna fu debitore di tanta celebrità.

Scrittori che parlano di questo Codice.

Il Lanzi nel T. I. pag. 66 seconda edizione della sua *Storia Pittorica* ha riportato ciò che scrisse il sig. cav. Morelli, e specialmente fece gran conto del suo sentimento sulla diversità indicata da Teofilo nell' uso dell' olio al suo tempo ed al nostro.

Il medesimo autore al Tom. IV. p. 164 riferì poi, che in un codice di Cantabrigia questo Teofilo ha due denominazioni e che il suo trattato dei colori è lombardico. *Theophilus monacus (qui et Rugerius)* ed in altro luogo: *De omni scientia artis pingendi. Incipit tractatus lumbardicus, qualiter temperantur colores.*

Dubbio che Teofilo possa esser italiano.

Ecco per conseguenza doppiamente confermata la denominazione del trattato *lombardico*, e il doppio nome di *Teofilo e di Ruggiero*. Se anche si fosse ivi voluto riferire semplicemente all' uso dei lombardi nella mestica dei colori, pare che il dubbio poi svanisca col secondo nome *qui et Rugerius* poichè questo nome (certamente italiano) doveva essere il nome che Teofilo aveva prima di farsi monaco, per le quali cose non tanto strano poi sembra che possa pretendersi dagl' italiani l' onore d' aver dato (forse ai monasteri della Germania) un ingegno in quell' età molto singolare. Che poi debbasi riputar tedesco per riscontrarsi negli interi tre libri dell' opera sua una sola parola che si riferisce a quella lingua, laddove nel libro terzo nel trattato *De opere interrasili*, scrive così, *deinde habeas ferros graciles, et latiores secundum quantitatem camporum, qui sunt in una summitate tenues et acuti, in altera obtusi, qui vocantur Meziel*, la qual voce in linguaggio tedesco anche presentemente significa scarpello, non parmi essere prova bastevole a indebolire le fatte conghietture; e tanto più che oltre il poter contrapporre a questa parola moltissimi modi di dire usitati dagli scrittori d' Italia, parlando poi nel primo libro al capitolo de *Glutine vernition*, di quella gomma che fondesi al calore nell' olio di lino equivalente a quella che noi chiamiamo *copale*, egli scrive *et in eam mitte supradictum gummi fornis, quod Romane Glassa dicitur* ed ecco un luogo ove ricorre per farsi intendere non alla voce di Germania, ma a quella d' Italia.

Non è fuor di proposito il far riflettere come in alcuni luoghi una sola parola variamente letta contribuir possa a far cadere in tali equivoci da capovolgere una serie d' idee nell' interpretazione d' un codice. Eccone un esempio pel quale se avessi voluto scegliere fra le varianti quella che più d' ogni altra sarebbe analoga per riconoscere che Teofilo a pratiche ed usi italiani si riferiva, io credo che sarei caduto in errore. Verso il fine del prologo del primo libro leggesi nel codice di Lipsia: *Quicquid in Electorum operositate, seu nigelli varietate novit Rutigia*; in quello riportato dal Leist leggesi *Rusca*; in quello di Vienna leggesi *Ruscia*; e finalmente in quello di Cantabrigia *Tuscia*. Ognun vede che bene o male che sieno scritte le tre prime lezioni riferiscono alla Russia, denominata anche Rutenia, e che l' ultima potrebbe alludere alla Toscana, in favor della quale si sarebbe potuto supporre l' espressione, se veramente non fosse da antichissimi tempi celebrata la pratica dei nielli in Russia, e se prima del XII secolo, appunto per le relazioni contratte coi bisantini e pel giro che facevano molti generi commerciali diffondendosi di là pel resto d' Europa, non fosservi stati in quella parte alcuni paesi molto dirozzati da vario genere di cultura (1). Di fatto proseguendo la lettura del prologo, e a tutti i popoli retribuendo le loro prerogative soggiugne: *Quicquid ductili, vel fusili, seu interrasili opere distinguit Arabia, quicquid in vasorum diversitate, seu gemmarum ossuumque sculptura auro decorat* (Cantab. *decolorat*) *Italia: quicquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia; quicquid in auri argenti cupri et ferri lignorum lapidumque subtilitate* (Cantab. *sublimitate*) *solers laudat Germania etc.* Da ciò chiaramente può rilevarsi, che le nozioni pei lavori di niello e di ambra le ha tratte dai russi; quelle degli arabeschi, dei ceselli e della fonderia dai saraceni; le forme eleganti dei vasi, le pitture, le incisioni, gli avorii, le dorature, i colori dall' Italia; le finestre variate dalla Francia (2); e le nozioni intorno i

(1) Come si potrà vedere al fine dell' VIII capitolo di questo libro.

(2) Sebbene le prime finestre di cui esista memoria eseguite con vetri colorati si videro in Italia sotto il pontificato di Leone III innalzato alla s. sede nel 795 come riferisce Anastasio, e riportano il Tiraboschi e il Muratori altrove citati.

metalli e gli altri lavori finalmente intagliati dalla Germania.

Colori macinati con olio di lino.

Il primo libro della pittura, coerentemente a quanto nel prologo egli accenna, quello che in effetto è detto *Tractatus Lumbardicus*, diviso in 43 capitoli, oltre che insegna il modo di temperare i colori per adattarli alle carnagioni delle varie età, ai capelli, ai panneggiamenti, parla lungamente degli olj, delle gomme, delle vernici, d'ogni colore, delle dorature, e riferisce moltissime ingegnose e singolari pratiche per cui le moderne scoperte vengono a scemare assai di pregio. Quanto poi a quella dell'olio di lino, con cui venivano da lui macinati i colori, il merito della cui invenzione è stato oggetto di tante inutilissime discussioni, e gli vorrebbe esser conteso da Giovanni da Bruges, da Antonello da Messina e da diversi altri, sembra che possa evidentemente provarsi essere per intero riservato a Teofilo, quando pure non intenda egli di riferirsi ad una pratica già conosciuta anche prima di lui in Lombardia. Certamente Teofilo il *primo* ne scrisse e ne conobbe le pratiche, ed il suo metodo fu ricopiato e interamente da lui appreso per opera di coloro che vennero dopo e che menar vorrebbero tanto grido. Inutile io reputo la difficile analisi delle vecchie croste di pitture per determinare ciò che non è soggetto di alcuna quistione e il decomporre i colori per verificare dopo molti secoli se sieno stati collegati con un glutine piuttosto che con un altro non conduce che a troppo incerti risultamenti. I chimici mal possono accertare ciò che siasi fatto in questa materia dopo che per lunghissima età lavacri, aria, sole, ingiuria d'uomini e di tempo hanno già cagionate tante variazioni da alterare interamente non che le mestiche, ma gli ossidi e la natura dei colori medesimi. Abbiamo in Teofilo chiarissima esposizione e fatti evidentissimi, senza lambiccarci l'ingegno per togliere a lui ciò che la ragione non può in alcun modo contendergli; per la qual cosa io non so convenire con due de' più chiari e benemeriti letterati nostri su questo punto, il Morelli ed il Lanzi, i quali si accordano in credere imperfetto e mancante il metodo di Teofilo quando appunto io lo ravviso completo e di nulla deficiente.

Non si possono fare analisi chimiche con sicurezza sulle vecchie pitture.

Omnia genera colorum eidem generi olei, si tratta sempre dell'olio di lino, *teri, et poni possunt in opere ligneo, in his tantum rebus, quae solì siccari possunt, quia quotiescumque unum colorem imposueris alterum ei super ponere non potes nisi prior exiccetur quod in imaginibus diuturnum et tediosum nimis est.* In alcuna maniera (per quella pratica che ho pur fatta delle meccaniche di quest'arte) io trovo essere diverso il metodo e l'esito del colorire ad olio che si usa oggidì da quello che con ogni precisione descrisse Teofilo. Chiunque dopo di aver abbozzata una testa, una figura, un' imagine qualunque voglia ridipingervi sopra con nuovi colori, chiunque dopo avere steso uno strato di tinta sopra una tavola voglia ripetere la stessa operazione, nol può mai fare se prima non è bene asciutto il primo colore. Il calore e l'aria sono quei mezzi pei quali si ottiene l'evaporazione, l'essiccazione dell'olio; ed è egli verissimo che questa si accelera ponendo la cosa dipinta a fortissimo sole e ad aria aperta. Prima di tentare il nuovo metodo di pittura ad olio Teofilo aveva l'uso di dipingere a tempera, ed avendo fatta una pratica costante della prestezza con cui si asciugano in quel modo tutti i colori, potendosi ridipingere un'ora dopo sopra il medesimo lavoro, egli trovò che con l'altro metodo assai più lentamente si progrediva nell' ottenere lo stesso vantaggio. Probabilmente il giorno dopo d'avere messo il primo strato di colore ad olio Teofilo lo trovò così fresco come se lo avesse messo in quel momento, e singolarmente se non usava di stendere il colore sopra un intonaco assorbente di gesso; e per due o tre giorni forse potè verificare con incomoda maraviglia la stessa cosa, dal che prese la risoluzione indicata nel medesimo suo scritto: *Cum hoc oleo tere minium sive cenobrium super lapidem sine aqua, et cum pincello linies super ostia vel tabulas, quas rubricare volueris, et ad solem siccabis, deinde iterum linies, et rursum siccabis.* Egli è ben chiaro che

Perchè Teofilo asciugasse le pitture al sole.

l'effetto dell'aria e del sole avrà prodotta una più pronta essiccazione, ed egli avrà creduto necessario il ciò fare per ripetere il colore ogni qualvolta gli occorresse sulle tavole e sulle immagini poichè, nei capitoli precedenti e nei passi sopraccitati (e sopra tutto nel capitolo XXII) rimane chiaramente dimostrato che Teofilo non parlava di semplici strati di colore su tavole preparate equivalenti alle imprimiture, ma parlava delle figure dipinte ad olio. Io stesso l'ho fatta da Teofilo le molte volte esponendo alcuni quadri prima che fossero finiti a soli ardentissimi, non tanto per ottenere una pronta essiccazione delle tinte quanto anche per farvi produrre quelle alterazioni che nel colore accader sogliono, e che accelerate con questo mezzo possono dar norma all' artista per prevenirle e per rimediarvi. Il merito di questa scoperta consiste semplicemente nell' adoperare olio di lino in luogo di qualunque altra sostanza oleosa; nell'esclusione dell'acqua per l'intero, e nel macinare con l' olio i colori. Nulla vi aggiunsero quelli che vennero dopo, ed esattamente e non più si fa al presente da chiunque ha buona pratica di questa arte. Se Teofilo avesse adoperato l'olio d'uliva, o d'altra simil natura, egli avrebbe potuto lasciare quanti mesi avesse voluto al sole la sua pittura, che non l'avrebbe mai trovata asciutta. L'olio di lino o di noce sono quelli che hanno inerenti a' loro medesimi quei principj essiccativi bastevoli per ottener l'effetto che ci abbisogni. Dopo di ciò non veggo ben chiaramente che cosa intenda di dirci chi osserva che *Giovanni da Bruges appunto perchè un suo quadro posto a seccarsi al sole per troppo calore gli si era spezzato, tanto rammarico n'ebbe, e tanto studiò per evitare questo disordine, che tale maniera di dipingere ad olio ha trovata, per cui seccandosi i colori da per se non rimaneva bisogno alcuno di portare i quadri al sole* (1). Le tavole esposte al sole sono soggette a fendersi, nè così gli sarebbe accaduto di una tela; e perciò Giovanni da Bruges avrà preferito di lasciare per un poco di tempo che le sue tavole si asciugassero all'ombra; ed ecco forse in che consiste il preteso perfezionamento di quest' arte. In luogo di una dose di essiccativo tutto resta limitato da una dose di pazienza, ed unicamente atta a riprodurre ciò che già molto prima era stato esaurito con il più completo successo dal nostro Teofilo. Chi potrà decidere che Tommaso da Modena per evitare le fenditure delle sue tavole dipinte ad olio e per poterle impunemente esporre al sole, non avesse adottato poi di cuoprirle di tela attaccata con forte colla, e ciò senza l'esempio di Margaritone, che avendo la stessa usanza di stendere la tela, dipingeva a tempera? E chi potrà assicurare se Tommaso, o altri antichi pittori ad olio prima del Van Eyck avessero esposte le loro pitture al sole, o le avessero lasciate all'ombra? È facile che molti esemplari si trovassero de' codici di Teofilo nelle città della Germania, ove quest' ingegnoso monaco dee avere viaggiato e avervi multiplicate le memorie di quelle sue pratiche ingegnose, forse cadute in disuso, e Giovanni da Bruges avrà potuto ritrovare più facilmente il modo col quale rinnovare ciò alla cui invenzione non ha il minimo diritto, non potendosi dire che neppure abbia avuto bisogno di *addere inventis*, giacchè i precetti di Teofilo bastano per sè soli a spiegare il metodo della pittura ad olio.

Questa scoperta non appartiene a Giovanni da Bruges.

Non è perciò che in alcuni colori non sia proprio l'aggiugnere una picciola quantità di olio più essiccativo per accelerare il loro asciugamento, ma questo si limita a pochi colori vegetabili o animali di cui si fa moderatissimo uso. Ciò non è di assoluta necessità, e certamente senza questo sussidio le immagini e le tavole potevansi e si possono ricoprir di colore per la sola azione dell' olio di lino senza bisogno d'esporle al sole; anzi l' abuso degli essiccativi nuoce alla più parte dei colori offuscandoli, e se si profondesse in quelle tinte che non ne abbisognano, pel pronto loro asciugarsi si toglierebbe il comodo di poter

(1) Morelli. Notizia d'opere di disegno pag. 116.

condurre il colore e maneggiarlo a talento dell'artista il quale ha d'uopo di trovarlo morbido sotto al pennello quanto tempo gli occorre per la perfezione dell' opera sua.

Senza poi cercare in Teofilo gli argomenti per dedurre che in Italia si avevano dovunque pitture ad olio prima di Giovanni da Bruges e di Antonello da Messina, io credo che ne troveremo di piena evidenza in molte opere che quai fatti parlanti esistono visibili, e sulle quali si è voluto promuovere dubbio confrontando quanto sta riferito nel Vasari a fronte di quello che asserirono il Malvasia, il De Dominicis, il Tiraboschi, il Raspe, il della Valle, il Lanzi, il Vernazza ec. Se molti di questi meritano fede separatamente, maggiormente ne meriterà la concordia delle loro opinioni; e tanto più quanto che in questa nostra istoria abbiamo avuto campo di cogliere in fallacia Giorgio Vasari in molti importantissimi luoghi delle sue vite e in cose di fatto. Quindi non trovo fondati motivi pei quali escludere che le pitture esaminate in Bologna dal Malvasia e dal Tiarini pittore, eseguite nel 1407 da Lippo Dalmasio sieno dipinte all' olio, come verificarono questi osservatori diligenti. Io rispetto ciò che scrissero Marco da Siena, il cavalier Massimo e il De Dominicis napoletani intorno alle antiche pitture a olio di Colantonio del Fiore che viveva nel 1375; e nulla oppongo intorno alle pitture a olio di Tommaso da Modena che fioriva alla metà del secolo XIV, e a quelle di Serafino Serafini modenese che dipinse nel 1385 un' ancona per la cattedrale, esaminata nel 1789 da un consesso di *professori* e giudicata a olio. Di più mi confermano nelle mie opinioni le notizie patrie spettanti alle arti del disegno del Vernazza, nelle quali si cita ai tempi di Giotto un mastro Giorgio ai servigj di Amadeo V in Piemonte venutovi da Firenze *che dipinse a olio* nel castello di Chamberì l' anno 1314, al Borghetto nel 1318, e nel 1325 fu chiamato a Pinerolo a dipingervi la cappella del principe. Credo che debbasi dare tutto il peso al manoscritto del Cennini scolaro di Angelo Gaddi pittore non volgare de' suoi tempi, che nel 1437 distese un libro sulla pittura, ove si parla dell' olio cotto di linseme, e di quello di noce come essiccativi e opportuni per la pittura; e dopo d'aver reso un tributo d' ossequio a tutte queste memorie ed ispezioni d' autori e di artisti rispettabili (debolmente confutate dall' estensore della moderna vita di Antonello) i quali presero ad esame tante antiche tavole, mi permetterò anch' io d'opinare su molte pitture da me vedute per tutta l'Italia, le quali appartenendo a tempi antichissimi non avrei mai saputo credere eseguite a tempera nè a fresco, e ora mi confermo che siano all'olio. Non osarono di fatto opporsi i diligentissimi esaminatori di una pittura di Tommaso da Modena fatta nel MCCCLI e posseduta dal sig. abbate Boni, il quale ad oggetto di assoggettarla a maturo e fondato esame ne staccò alcune parti, e le sottopose alla più accurata analisi col mezzo del suo maestro l'abbate Lanzi. La chimica stessa non osò pronunciare l' esclusione dell' olio da quella mestica inaridita e degenerata; dimodochè le prove contrarie si riducono al nudo testo del Vasari unicamente. Anche in Venezia io credo possa aversi argomento frequente per cui convincersi che questo metodo di pittura sia di antichissima data, nè mai dimenticato, poichè una quantità di vecchie pitture anteriori a' migliori artisti che fecero risorgere le arti e contemporanee alle goffe imagini bisantine io le credo dipinte all' olio. Possono in fatto offrire argomento a queste ricerche, oltre le molte gallerie in cui si custodiscono innosservate tante di queste antiche pitture, i due gabinetti in Venezia che sono frutto delle lunghissime cure del sig. abbate Boni, e del patrio amore del sig. Ascanio Molin. Celebratissimo il secondo per la sua serie progressiva delle opere dei molti dei Vivarini da Murano che non bene si conoscevano, e per molte altre preziosità che possiede, conserva poi il primo, oltre le citate pitture di Tommaso da Modena, una Pietà dipinta in fondo d'oro mirabilmente, coll' iscrizione ANGELUS PINXIT, i caratteri della quale simili interamente ad

Opinioni di molti artisti e biografi intorno questa scoperta.

antica scultura (con cui questa vedevasi accompagnata nell'atrio di un chiostro in Treviso) lasciano ragionevole credenza che possa giudicarsi contemporanea al marmo che parimente conserva il nome dello scultore:

DONATUS MAGISTER S. MARCI DE VENECIA
ANNO DNI M. CC. LXXVI. HOC OP. FEC.

Dal gabinetto Boni si ritrae parimenti notizia di un pievano di s. Agnese pittore nel 1381, il che è comprovato con altri argomenti oltre la iscrizione che vedesi sovra un' antica pittura di uno stile più secco di quello di Tommaso da Modena:

MCCCLXXXI STEFANUS PLEBANUS SCE AGNETIS PINXIT.

In fine un quadretto prezioso dipinto nel 1369 da quel famoso Lorenzo di cui estesamente parla il Zanetti nel lib. I. della Pittura Veneziana, presenta una prova di alcune meccaniche di quest'arte. Il Redentore seduto co' piedi sul pulvillo alla greca in atto di dar le chiavi a s. Pietro, astanti tutti gli Apostoli, e una glorietta di cinque vaghi angioletti, portano l'iscrizione:

MCCCLXVIIII MENSE JANUARII LAURENTIUS PINXIT.

Ma questa pittura avendo una forma semicircolare nella parte superiore, e la tavola essendo quadrangolare, rimangono i due angoli di questa esclusi dal semicerchio e coperti dalla sola imprimitura o preparazione di gesso. In questi spazj, che chiameremo *perduti*, il pittore vi provò sopra alcune tinte e vi fece col pennello alcuni ghiribizzi, i quali evidentemente veggonsi essere a tempera per qualunque ispezione o prova a cui si sottopongano; e a tempera anche la pittura rilevasi essere fatta; se non che sopra quella fu estesa una vernice o una preparazione oleosa che ne fece rialzare il tono del colorito e lo mantenne fino al giorno d'oggi freschissimo. In questa si verifica come fosse da prima usata la tempera, ma si scuopre egualmente come altra mestica di colore fosse allora in uso, poichè sul fondo d'oro e sull'aureola e sui vestimenti del Redentore sono dipinti ornati e gemme di colore non a tempera, ma come se fosse cristallizzato con altra sostanza diafana e glutinosa, e fortemente fissato sul fondo dorato, sul quale la tempera non troverebbe aderenza; e i colori adoperati in questi ornamenti si veggono macinati e preparati evidentemente con quell'olio medesimo o vernice che fu estesa su tutta la tavola. Questa ispezione facile e chiara svela più metodi praticati in un solo quadro, e questi diversi da quelli che per esempio si scorgono nel Tommaso da Modena, che pare interamente alla prima dipinto con colori a olio, al che non osarono contraddire i chimici deputati a questo esame dall'abbate Lanzi. Sul gesso alcuni, ma non tutti, usavano dunque la tempera, che non potevano mai adoperare sull'oro il quale si vede rubricato al modo di Teofilo. Ma ella è pur molto difficile l'analisi di questi lavori che hanno addosso la patina di cinque secoli! Quand' anche si arrivi a scuoprire, com'è fuori di dubbio, che alcune pitture antichissime sono compenetrate da una sostanza oleosa o resinosa, quale sarà mai il ricercatore fortunato o per meglio dire ardito che osi determinare se quell'olio o quella vernice fossero soprapposti a colori da prima diluiti e preparati con acqua, ovvero con quella impastati e macinati a dirittura? Un sottilissimo intonaco di colori minerali a tempera disteso su d'una tavola, allorchè sia asciutto, offre agli olii e alle vernici il modo onde lo invadano in tutta la sua profondità nella stessa maniera come se i colori fossero stati macinati con quelle. I colori minerali macinati coll'acqua rimangono porosi ed assorbenti dopo l'evaporazione dell'umido, e il loro tono apparisce così languido e freddo che non solo si uniscono e s'imbevono delle sostanze oleose le quali possono sopra esservi distese, ma si vestono d'uno splendore, d'un caldo di tinta, d'un succoso in somma in nulla diverso da quello dell'olio con cui fossero stati macinati alla prima.

Nel modo stesso veggiamo accadere che una pittura eseguita cogli aridi e polverosi pastelli, se viene fissata su d'una carta o

tela col mezzo dell'acqua o d'una leggerissima colla, diventa affatto rassomigliante a una tempera, e si rende poi così capace di subire l'azione dell'encausto colla cera o resistere alla vernice che piaccia di soprapporvi; della qual cosa avendo io stesso fatti moltissimi esperimenti, alcuno non sapeva distinguere se quei colori fossero stati con olio o con acqua macinati, e soltanto qualche incertezza sul modo adoprato poteva nascere dal non riconoscersi traccia di pennello, il che non accade nei lavori a tempera. Dalle quali cose si dee concludere francamente che l'occhio di un buon pratico, non già il crogiuolo di un chimico, servir potrebbe assai meglio per quest'analisi, ove non fosse tolto ogni dubbio sull'antichità della pittura all'olio per mezzo degli antichi e autentici codici esaminati, e per le altre storiche tradizioni. Chi volesse con diligente esame osservare la custodia della Palla d'oro della chiesa di s. Marco, esteriormente dipinta in molti compartimenti, io credo che non dissentirebbe dal riconoscerla dipinta a olio, e quanto a me io ne sono persuaso a piena evidenza. Questa porta l'iscrizione:

MAGISTER PAULUS CUM LUCA ET JOHE FILIIS
SUIS PINXERUNT HOC OPUS.

Vi si legge in altro compartimento anche il millesimo MCCCXLV. MS. APL. DIE XXII. Ma siccome essendo questo un po' cancellato si potrebbe rivocare in dubbio l'età in cui fiorì mastro Paolo, così a prevenire ogni quistione abbiamo una memoria tratta dal quaderno delle spese di palazzo, conservata nell'archivio di s. Marco a carte 3. libro fabbrica, ove sta scritto: 1346 *die 20 mensis Jannuarii dedimus ducatos 20 auri magistro Paulo pentore sancti Lucae pro pentura unius anchone facta in Ecclesia sancti Nicolai de Palatio*. L'ancona è perita e la cappella di s. Niccolò non esiste più, ma la Palla di s. Marco può vedersi conservatissima, e dal Zanetti e dal Morelli citansi altre opere di questo artefice in Vicenza che io vidi parecchi anni sono, e delle quali bisogna ora compiangere la dispersione o il deperimento.

Anche l'esame delle opere dei primi Vivarini da Murano, che posero il loro nome nel 1445 sulle tavole delle quali tutta è ornata la chiesetta interna di san Zaccaria in Venezia, può corroborare questi miei argomenti. Tre grandi tavole d'altare essi dipinsero e ornarono con tutto il lusso e la diligenza dell'arte, e si faccia il confronto tra queste e le pitture a tempera che veggonsi nel retro altare di mezzo, ove sono elegantissimamente effigiati molti santi, sulle quali non è dato alcun apparecchio oleoso o resinoso. Le pitture sono della stessa mano, di quel medesimo tempo e condotte con diversa meccanica esecuzione dagli stessi maestri Giovanni ed Antonio fratelli Vivarini da Murano. Di questo ricchissimo e prezioso deposito dei primi monumenti dell'arte veneta non parlarono scrittori e biografi, e ne tacquero sino il Zanetti ed il Lanzi; e ciò accadde forse per essere la chiesetta custodita nell'interno monastero, mentre ne avrebbero altrimenti fatto parola come di una delle più squisite produzioni di quell'età (1).

(1) In questo luogo mi si apre un'opportunità che è dovere d'uno storico di non trascurare per emendare uno sbaglio del chiarissimo Lanzi, preso da lui per non aver veduto ed essersi in vece riportato agli altrui detti. Siccome nella sua terza edizione della storia della pittura stampata del 1809 a pagine 16 del terzo volume egli pone una nota un po' caustica contro le opinioni di chi per questa volta vedeva meglio degli oppugnatori contro l'esistenza de' due fratelli Antonio e Giovanni da Murano, così io non posso che riportare qui per esteso la nota del Lanzi, a cui contrapporrò in fine i rilievi di fatto incontrastabili e visibili a chiunque.

NOTA DELL'ABBATE LANZI.

„ Nel libro intitolato: *Narrazione dell'isola di Murano* „ *di G. A. Moschini* si è dal degno autore impugnata la „ mia presente congettura. Un quadro della galleria del „ n. u. Molin in Venezia colla sottoscrizione *Johannes Vi-* „ *varinus* lo ha persuaso di mio errore. Io che in un lavo- „ ro che abbraccia migliaja di pittori son persuaso di non „ aver potuto evitare qualche umano erramento, era pronto „ a ringraziare il predetto autore di averne scoperto uno. „ Ma sono assicurato che la pittura è d'altro artefice e la „ sottoscrizione è di mano di un impostore, il quale ha „ fatto un misto di carattere che chiaman gottico e di ro- „ mano, nè ha saputo contraffare il vero carattere di quei

Questo argomento per quanto sia stato fin qui da me diffusamente trattato, null' ostante sarebbe senza tortura d'ingegno suscettibile di maggior esame, prendendosi facilmente a confutare ciascuna delle contrarie opinioni. Io mi sono attenuto al convincimento degli occhi, ai risultamenti delle pratiche e alla persuasione degli antichi scritti, nella quale mi ha confermato il dottissimo Lessing, che in difetto di sì forti argomenti riguarderei come scudo di cui cuoprirmi, e che nel caso presente considero come socio il più rispettabile. È singolare che il sig. Puccini nella sua Vita di Antonello abbia riguardato come imperfetto il metodo di Teofilo perchè *non conobbe che l'olio di lino*, quasi che fosse per questa scoperta necessario conoscer quello anche di noce, di papavero o d' ogni altra sostanza avente i principj essiccativi, e che pel bisogno di porre la pittura al sole si definisca da lui *complicato, fastidioso, e incerto di riescita*, quando che facile, piano e sicuro si trova secondo le prescrizioni del monaco dottissimo. Prima però di lasciare questa digressione sulla pittura all'olio non debbo ommettere di parlare di un' opera escita non sono molt'anni alla luce, che ha per titolo *Traité des connoissances nécessaires aux*

Opinioni del signor Burtin.

„ tempi, cosa a lui facilissima. Perciocchè aveva sott' occhi un cartello con una divotissima orazione *Deus meus charitas* ec. ed è il carattere il più netto che possa dirsi gottico, o a meglio dire tedesco. Vedesi dunque che l'impostore fu anche stupido o a dir poco ignorante nell' arte sua. La perizia fu fatta dal sig. cav. Gio. de Lazara, abbate Mauro Boni, Bartolommeo Gamba, nomi già cogniti al pubblico per potersi conformare al loro giudizio. L' ingegnoso sig. Pietro Brandolese che gli ha prevenuti nel *giudicare falsa* quell' iscrizione ha pubblicato sopra tale argomento un opuscolo intitolato *Dubbj sull'esistenza del pittore Gio. Vivarini da Murano nuovamente confermati, e confutazione d'una recente pretesa autorità per confermarli*, dove con soda critica espone buone ragioni che servono a rinforzare la mia conghiettura „.

Moltissime cose potrei dire in risposta di questa nota e delle patenti in essa distribuite d'impostura, di stupidità, d'ignoranza: ma riportando le iscrizioni antichissime e genuine custodite fin ora nell'interna chiesa delle monache, ove non vennero mai fanatici antiquarj a farvi falsificazioni, e che non soggiaqero alle speculazioni commerciali dei rigattieri e dei rivenditori, così io non mi estenderò che sulla nuda ispezione del fatto. E tanto più che sono citati dal Lanzi senza riguardo molti nomi rispettabili e a me poi carissimi per esserne tra questi alcuno che mi onora della sua amicizia, come io tutti retribuisco della sincera mia stima. L' altare di mezzo di questa chiesetta ha un' iscrizione in grandi caratteri e mezzo cancellata per mala custodia e per ingiuria di tempo, ma null'ostante in essa si legge, oltre il nome dell' abbadessa e della priora del monastero anche quello degli autori sovra indicati. I due altari però laterali in cui, come in quello di mezzo, le pitture sono alternate fra compartimenti di legname e bassi rilievi di finissimo lavoro e di splendentissima doratura, si legge conservatissima a nitidi caratteri la stessa iscrizione che qui riporto intera:

JOHANNES ET ANTONIUS DE MURANO PINXERUNT 1445 MENSE OCTOBRIS HOC OPUS FECIT FIERI VENERABILIS D.D. MARGARITA DONATO MONIALIS ISTIUS ECCLESIÆ S. ZACHARIE.

Nell'altro d'incontro l'iscrizione è la stessa, salvo il nome della religiosa che fu una *D. Agnesina Justiniano*.

Io credo che nessuno qui griderà *all'impostura*, notando pur anche che i caratteri di queste inferiori iscrizioni sono d'una fatta, quelli che leggonsi su cartelli e libri di preci che hanno in mano alcuni santi sono d'un'altra, e che finalmente quelli che sono scritti sotto i santi esprimenti i loro rispettivi nomi, sono scritti a belli e grandi caratteri romani. La varietà del carattere non è dunque colpa di un impostore neppure sul quadro del benemerito conservatore delle patrie antichità sig. Ascanio Molin. Il pittore *Giovanni*, verosimilmente fratello d'*Antonio* da Murano, ha esistito senza alcun dubbio e non era altrimenti *un compagno di Antonio di nazione tedesco*, come soggiugne poi il Lanzi fidatosi all'iscrizione *Jo. de Alemania* il quale poteva bensì essersi trovato con Antonio da Murano a dipingere pei frati di s. Giorgio, poichè allora fu scritto e si legge *Johannes de Alemania, et Antonius de Murano P.*, o veramente come in Padova *Antonio de Muran, e Johan Alamanus pinxit*. Ma triplicatamente noi qui veggiamo *Johannes et Antonius de Murano pinxerunt*, come anche si legge su d' una loro tavola in s. Pantalone *Zuane e Antonio da Muran pense* 1444. È facile il fare delle imposture in questo genere di monumenti, ma è ancora più facile gridare a torto contro gl' impostori. In questo incontro parmi anche doversi istituire e confermare l' esistenza indubitata di Alvise Vivarino da Murano seniore contro le fallaci persuasioni di chi vorrebbe revocarla in controversia; nome da non confondersi con quello che ognuno sa essere posteriore e forse figlio di Bartolommeo. Oltrechè il Zanetti indica di questo antichissimo artista alcune opere, e oltre il sapersi che ne sono perite parecchie altre, abbiamo la conferma di lui in alcune tavole segnate del suo nome non apocrifamente e conservate dai citati raccoglitori, nelle quali si veggono chiaramente alcune composizioni che servirono come di prototipo ad altre eseguite poi dopo dai figli e dai nipoti; conferma finalmente ratificata pel nome di *Alvise juniore*, vale a dire del nipote il quale fiorì dopo i figli del seniore, come dalle date, dallo stile e dalla parola *juniore* si riconosce a pienissima evidenza.

amateurs de Tableaux, stampata in due volumi a Brusselles dal signor Francesco Saverio di Burtin, ove al cap. VII del primo volume parla diffusamente su questo argomento, e si mostra informato di quanto hanno scritto gli autori da me citati, e due copie ha vedute del codice di Teofilo ch' egli tenta di confutare unicamente col disprezzo, affine di riservare la prima palma e il merito esclusivo di questa scoperta al suo Van Eyck.

Questo modo sì poco proprio ove si richieda la ricerca del vero, questa superiorità colla quale calpestare le altrui opinioni e singolarmente quella di Lessing, non sogliono essere le armi con cui vengono a letterarie contese gli urbanissimi e diligentissimi scrittori della Fiandra. Sulle prime il suo tuono decisivo può imporre, ma non regge poi al profondo e maturo esame della critica. E il signor Burtin ha un bel dire *que long tems avant le savant Lessing, et M. de Mechel, quelques Italiens avoient cherché à faire parade de leurs connoissances et de leur erudition aux dépens de la gloire si justement acquise par Jean Van Eyck lorsque ils ont soutenu egalement qu'il constoit par des essais chimiques que Colantonio del Fiore, Lippo Dalmasio, Serafino Serafini, et quelques autres anciens peintres en Italie avoient peint leurs tableaux à l' huile!* Ma con tutto il sarcasmo con cui tratta gli autori italiani non ne viene per questo che debbano meritar più fede le analisi chimiche fatte da questo autore di quelle che sonosi iteratamente fatte in Germania sulle opere esistenti nella imperial galleria di Vienna, e di quelle che in molti paesi d'Italia sonosi praticate da persone dell' arte, giacchè da tutte n' è derivata la conclusione dell' incertezza di questo metodo di esaminare. Il signor Burtin allega per prova del suo assunto, che alcune pitture alle quali ha fatto subire quelle esperienze medesime che Mechel ha tentate a Vienna sono rimaste quasi interamente cancellate. Ma che perciò? Non trovasi con questo se non che o i quadri sui quali ha fatto le sue esperienze erano realmente a tempera, o che degl' inesperti hanno vulnerato senza rispetto opere che dovevano venerare, com'egli si querela, che *un des principaux ouvrages à la détrempe de Jean Van Eyck qui ornoit le piedestal de l' Agneau pascal adorè, son chef d'oeuvre à l'huile, a eté intierement effacé, au moyen d' une experience semblable à celle de m. Mechel que s' y sont permise des peintres assez ignorans pour ne s' appercevoir du mal qu' ils faisoient qu' après avoir détruit tout le tableau.* Si può di ciò far querela e non meraviglia, poichè ognuna sa che vi sono esperienze colle quali non una pittura a tempera, ma un antico dipinto all'olio può cancellarsi (quantunqne qui realmente si trattava d' una tempera) e i restauratori de' quadri maggiormente lo sanno che ogni giorno sono occupati a levar gli antichi ritocchi e qualche volta con quelli spogliano la pittura della più preziosa parte del suo primo colorito.

Quanto poi al rispondere alle osservazioni sugli antichi manoscritti *l' un composè par certain moine Theophile*, l' altro *par certain André Cennini*, ecco il peso che hanno presso questo moderno scrittore fiammingo. *Je dirai que ces argumens ne prouvent rien absolument, sinon que ces deux écrivains obscurs ont proposè d'emplojer l'huile dans les couleurs dont on veut barbouiller des murs ou des meubles; conseil, que l'un et l' autre ont enterrè dans des manuscrits, dont la lecture auroit peut-etre pu amener peu à peu les peintres à se servir de l' huile pour broijer leurs couleurs, mais qu'ils sont restés assez rares, pour que la connoissance n'en soit parvenue à aucun artiste.* Prosiegue annunciando non aver mai egli veduto lo scritto del Cennini, ma al contrario avere riscontrati due esemplari del codice di Teofilo *sur le quel Lessing a fondè son erreur; tandis qu' il auroit du se convaincre que cet auteur ne propose les couleurs que peur les barbouillages, mais qu' il en rejette positivement l'emploi comme impracticable pour les tableaux, et voila cependant comme on instruit le monde!*

Il dirsi da Teofilo che i colori macinati all' olio gli facevano riescire lungo e tedioso

l'impiegarli nelle immagini non proverà in alcuna maniera che la scoperta sia imperfetta, nè potrà per conseguenza venirgli usurpata, poichè dall' aver egli riconosciuto *diuturnum et tediosum* questo metodo, ne viene quasi ad evidenza che lo avesse tentato, ma impaziente di veder asciugare il colore, si determinò ad esporre ogni cosa al sole, escludendo unicamente questo metodo dalle muraglie, e limitandolo *in opere ligneo his tantum rebus que' soli siccari possunt.* Or dunque le tavole dipinte con figure non eran elleno atte ad esser portate al sole? E chi dopo aver preparati i colori col chiarissimo metodo di Teofilo, e dopo aver dipinta con quelli una figura, non prenderebbe la sua tavola e non la esporrebbe al sole? E se col frutto d'una maggior pratica, e avendo una conveniente dose di pazienza se ne fosse atteso all' ombra l'asciugamento, chi non avrebbe trovato in essa quanto abbisogna per riconoscere in quel metodo ciò che si usa costantemente (nè più nè meno) dagli odierni pittori?

Tutta la forza degli argomenti del signor Burtin non si rivolge all' esame delle opere che sono sparse per tanta parte del mondo, non tende a confutare i giudizj degli storici e dei biografi che abbiamo citati, non versa sull' analisi delle dottrine sparse in quei codici che chiama oscuri, dottrine sepolte in vecchie carte, di cui fa pochissimo caso e che secondo lui non servono che *pour les barbouillages*. (1) Egli ha presi di mira Mechel e Lessing, e sembrandogli d' aver provate inefficaci o false le esperienze del primo, ne deduce tali conseguenze come se avesse a piena evidenza dimostrato esser falso tutto ciò che hanno scritto tutti gli autori italiani e tedeschi che non son pochi. *Mais moi j'ai appris* (egli dice) *sur les lieux mêmes, par la voix publique, par les artistes de Vienne et par un très bon artiste Saxon établi à Dresde*, *et vrai connoisseur*, *qui avoit etè témoin oculaire de la chose*, *que les examens et les essais chimiques de m. Mechel se reduisent aux seuls mordans avec les quels il a attaquè le versin huileux*, *qu'il avoit confondu avec la peinture ec.* Io sfido intanto la pubblica opinione, tutti gli artisti di Vienna e l' eccellente pittore di Sassonia e il sig. Burtin e tutti i più bravi fiamminghi e olandesi (che sono i primi del mondo nelle pratiche diligenti e meccaniche dell' arte) a decidere come ho detto più sopra, se una vernice oleosa, o per dir meglio un olio essiccativo disteso sopra un dipinto a tempera da più secoli, possa asserirsi posteriormente adoperato, ovvero macinato con i colori da prima. Io ripeterò ancora che le qualità assorbenti delle calci metalliche e del bianco in particolare, attirano e s'impinguano talmente della crassa sostanza oleosa, che qualora ne siano compenetrate, impossibile diviene il dar questo giudizio e far questa analisi; e chiunque esser voglia di buona fede non avrà vergogna di confessar questo limite alle umane facoltà.

Non so se dopo queste mie osservazioni si riaccenderà nuovamente la quistione sul merito del primo ritrovatore della pittura ad olio, che forse non fu neppure Teofilo, il quale espose soltanto un trattato *Lombardico;* ma io mi lusingo, che ben migliori argomenti dei fin qui confutati si produrranno, se si vorrà negare a questo ingegnoso monaco il merito di averne *primo* dettati gl' insegnamenti, e facilmente si persuaderanno coloro che hanno una contraria opinione, che se gl' intonachi antichi non disvelano la precisa natura della liquida sostanza con cui fu diluito e maneggiato il colore, non può da questi escludersi per conseguenza l' olio di lino o di noce impiegatovi chi sa da quanti secoli.

Ma tornando finalmente al codice del nostro

(1) Per meglio convincersi che Teofilo non impiegava l' olio di lin seme soltanto per *rubricare ostia* ovvero POUR *barbouiller les murs ou les meubles*, come pretende il sig. Burtin, bisogna leggere l'intero codice, e in più d'un luogo si troveranno sviluppate le sue dottrine. Anche il cap. XXII del primo libro de *petula stagni* finisce confermando ciò che abbiamo in altri luoghi trovato con chiarezza da lui indicato, *ac deinceps accipe colores quos imponere volueris*, *terens eos diligenter oleo lini sine aqua*, ET FAC MIXTURAS VULTUUM, AC VESTIMENTORUM SICUT SUPERIUS AQUA *feceras*, *et bestias*, *sive aves*, *aut folia variabis suis coloribus prout libuerit*. Questa non è pittura da porte o da finestre, ma in questo modo evidentemente si esprime la sostituzione dell'olio per impastare e diluire qualunque colore onde poter eseguire altrettanto di ciò che avevasi abitudine di dipingere con colori a tempera sciolti nell'acqua.

Secondo libro del Codice di Teofilo.

Teofilo, il secondo libro è tutto intorno l'arte vitraria e a ciò che a questa appartiene, cominciando dalla costruzione dei forni e discendendo ai vetri colorati d'ogni specie e per vasi e per ornamenti e per finestre composte di vetri dipinti. Il terzo poi contiene una quantità di oggetti dipendenti dall'arte fusoria, e può veramente dirsi un emporio di preziose cognizioni meccaniche e di grandissimi artifizj. Egli parla del fabbricare ogni sorta di strumenti di ferro necessarj per questi lavori, si diffonde sulle opere fuse, su quelle di cesello, sui nielli, le filograne, descrive calici, patere, tazze, custodie di libri, sedili, incensieri, e finisce col LXXVI capitolo sugli organi. Certamente questo monaco era dotato non solo d'ingegno ma ancora di gusto, e la descrizione ch'egli fa d'un incensiere basta a far capire s'egli era versato nell'arte di comporre e disegnar le figure. Costui può dirsi il Cellini del XII sec. Riporteremo per saggio questa descrizione e termineremo questa digressione, che si è giudicata importante per quelle arti che volevansi spente appunto in quelle età, in cui da sì ingegnosi cultori erano tenute in vita. Dopo aver indicati alcuni apparecchj necessarj per le cere, la creta, e ogni fusoria preparazione, così soggiugne. " Deinde tolle caeram puram quam

Terzo libro.

escrizione ell' incensiere di Teofilo.

„ igni appositam fortiter macerabis, sicque „ considerantur duo ligna super ascellam „ collocabis, prius aqua supposita ne adhaereant, et illud rotundum lignum madefactum utrisque manibus fortiter superducens „ secundum spissitudinem lignorum attenuabis. Et cum multas partes aequales caerae paraveris, sedens juxta ignem incide „ eas particulatim secundum spatia, quae in „ argilla thuribuli incideras, et unicuique „ spatio suam particulam modice calefactam „ aptabis, atque cum ferro ad hoc opus apto „ et calefacto circumsolidabis. Cumque hoc „ modo totum nucleum exterius cooperueris „ accipe ferrum tenue ex utraque parte acutum in modum gracilis sagittae, cum parvula cauda ligneo manubrio infixa, et „ cum illo ex omni parte circumcides, et cum „ buxeo ligno eodem modo formato planabis, et ut in nullo loco caera spissior sit sive „ tenuior quam in alio procurabis. Deinde „ pertrahe in singulis frontibus singulos arcus, et in obliquis parietibus similiter, et „ sub singulis arcubus ex utraque singulas „ valvas, ita ut unaquaeque valva quartam „ partem spatii contineat, et duae partes in „ medio remaneant, in quibus spatiis pertrahes sub unoquoque arcu singulas imagines apostolorum, quae singulae teneant „ singulos breves in manibus, effigie qua volueris, quorum nomina scribes in limbo „ circa arcus. In spatiis vero triangulis, qui „ tectorum pinnas sustinent, formabis similitudinem duodecim lapidum, disponens „ unicuique apostolo convenientem lapidem, „ secundum significationem nominis sui, „ quorum nomina scribes in inferiori limbo „ ejusdem spatii et singulis angulis juxta lapides facies singulas fenestellas. Haec erit „ similitudo de qua propheta dicit: ab oriente portae tres, et ab occidente portae tres, „ et ab meridiano portae tres, et a septentrione portae tres. In quatuor autem angulis, „ qui sunt inter divisiones portarum, formabis in caera singulas turriculas rotundas, „ per quas catenae transibunt. His ita dispositis facies in proxima superiori turri singulas imagines angelorum integras in quadrangulis spatiis cum scutis et lanceis suis, „ quasi ad custodiam murorum stantes, et „ in rotundis turriculis formabis columnellas „ cum capitellis suis et basibus. Eodem modo facies in penultima turri, quae brevior „ est, dimidias imagines angelorum et pari „ modo columnellas. In superiori vero turri „ quae gracilior erit, facies fenestras longas „ et rotundas, et in summitate turris propugnacula in circuitu, in quorum medio „ formabis agnum, et in capite ejus coronam et crucem, et circa dorsum ejus brevem arcum, in cujus summitate sit anulus, cui imponatur media catena. Haec „ est superior pars thuribuli cum opere suo. „ Inferiori vero parte simili modo cooperta „ caera, formabis in singulis spatiis singulas „ imagines prophetarum cum suis brevibus, „ et aptabis unicuique apostolo convenientem prophetam, ut testimonia eorum, quae „ brevibus sunt inscribenda, sibi concordent.

,, Circa prophetas vero non facies portas sed ,, tantum spatia eorum sint quadrangula et ,, in limbo super capita scribantur eorum ,, nomina. Facies quoque in angulis quatuor ,, turres in quibus catenae firmentur ut su- ,, perioribus coaptentur. In inferiori vero ro- ,, tundo spatio facies circulos quot potueris, ,, vel volueris, in quibus formabis singulas ,, imagines virtutum, dimidias specie faemi- ,, nea, quorum nomina scribes in circulis. ,, Ad postremum autem in fundo formabis ,, pedem et tornabis, et omnia spatia circa ,, imagines superius et inferius erunt transfo- ,, rata. Deinde unicuique parti suis infuso- ,, riis atque spiraculis impositis, circum li- ,, nies diligenter argillam tenuem, et sicca- ,, bis ad solem, rursumque et tertio facies ,, similiter; quae partes jam vocantur formae. ,, Quas omnino siccatas pone ad ignem, et ,, cum calefactae fuerint caeram liquescen- ,, tem funde in aquam, rursumque pone ad ,, ignem, sicque facies donec caeram omni- ,, no eicias. Post haec etc. "

E qui segue la descrizione della fusione in modo chiaro, facile e come si pratica anche al dì d'oggi, senza ommettere la più piccola delle precauzioni. Chi non vede che l'incensiere costruito in quel modo riescir doveva per la sua invenzione e composizione elegantissimo quanto uno dei più bei pezzi di moderna oreficeria? È singolare come in quell'età fossero gli artisti gelosi di porre il nome sotto le figure che intendevano di rappresentare. Anche nei bassi rilievi del duomo di Modena si vede la stessa usanza, estesa non solo a scolpire i nomi delle figure ma sino quello degli altri oggetti. Nella rappresentazione di s. Pietro che rinega il suo maestro in presenza dell'ancella di Pilato, stanno sotto gli sculti oggetti le seguenti parole. *Petrus*, *Ancilla*, *Gallus*, *Ignis*.

Nell'opera del Raspe contiensi un altro opuscoletto singolare di un certo Eraclio che in versi scrisse nel medio evo un libretto *Eraclius de coloribus, et artibus Romanorum* i cui capitoli sono i seguenti: I. I. *De floribus ad scribendum, de pictura vitri, de sculptura vitri, de fialis auro doratis, de preciosorum lapidum incisione, de aurea scriptura, de Edera et lacca, de gemmis quomodo luceant, de viridi colore ad scribendum, quomodo cristallum possit secari, de temperamento ferri, de gemmis quas de romano vitro facere queris*. Lib. II *De colore auripigmento simili, de cupro fellis pinguedine deaurato, de vitro viridi quomodo fieri debeat ad vasa fictilia pingenda, de vitro nigro ad vasa fictilia depingenda, de vitro albo ad vasa fictilia depingenda, de vitro quod nimium viret*. Tutte le quali dottrine non sono estese che in 205 versi esametri, con mediocre profitto di chi legge, e non equivalgono in alcuna maniera al merito delle chiare ed esattissime descrizioni di Teofilo.

Opuscolo Eraclio s[...] le arti e colori d[...] Romani.

Giova piuttosto il ricordare in questo proposito d'antiche arti italiane ciò che riferisce il Muratori in seguito all'elenco de' mosaici che in ogni secolo furono costruiti in Italia, riportando un bel monumento della biblioteca capitolare di Lucca, scritto molti secoli prima dell'epoca di Teofilo, in cui si contengono diverse maniere per dipingere i mosaici, per colorire i metalli, e per altri somiglianti lavori (1). Da tutte le quali memorie, opuscoli e codici si conferma che erano pur vive in Italia queste arti a tal segno da non essere coltivate a tentone o per caso, se vi fu chi ne scrisse i precetti e lasciò sicurissime tracce per adoperarle; e a tal segno chiare, che non dissimile ne è la pratica odierna e non ne scrissero con maggior evidenza i moderni trattatisti.

(1) Murat. Antiq. Ital. vol. II. p. 366.

NOTA ADDIZIONALE

Finalmente io credo di poter corroborare moltissimo le mie opinioni e i fatti già indicati fin qui intorno a ciò che fu riferito della pittura a olio non mai caduta in dimenticanza fino dal tempo di Teofilo con ciò che ho trovato chiaramente espresso in un codice prezioso di Lorenzo Ghiberti che si conserva nella biblioteca Magliabechiana in Firenze, il quale è composto di parecchi commentarj sulle arti, che produrrò alla luce in occasione di favellare di questo illustre scultore nel volume seguente. Egli parlando *di Giotto di Bondone* dice precisamente: *costui fu copio in tutte le cose lavorò in . . . . in muro*, LAVORÒ A OLIO, *lavorò in tavola, lavorò in mosaico la nave di s. Pietro in Roma* ec. . . . . Ho voluto porre nel fine della presente nota quest' ultima riflessione che può servire di corollario alle mie esposizioni, non inserita superiormente, poichè sfuggitami, e venutami sott'occhio nell'occuparmi intorno alle opere del Ghiberti mentrè procedeva la stampa di questo volume.

CAPITOLO TERZO

DELLA SCUOLA DI NICOLA E GIOVANNI DA PISA.

Origine di Nicola.

Dopo di avere indicati molti nomi di scultori già inscritti nelle loro opere singolarmente in Toscana, a noi manca argomento per conoscere se alcuno di questi possa essere stato institutore in quest'arte di Nicola Pisano. Sappiamo che i suoi padre ed avo attesero agl' impieghi patrii e alle cose della famiglia, anzi che il secondo era notajo (di cui era proprio il titolo di *Ser*), come viensi a comprovare pei documenti prodotti dal signor Ciampi; dunque non discese egli da razza di artisti, ma studiò direttamente secondo il suo dettame, o si pose a sua scelta nello studio di chi meglio gli parve. Negli antichi elenchi così trovasi denominato: *Magister Nichola quondam Petri de Senis ser Blasii Pisani*, memoria estratta dall'archivio di s. Giacomo di Pistoja. Più acconcio a spiccare un volo ardito sui metodi impiegati da coloro che l'avevano preceduto si fu appunto il non essere disceso da artisti, mentre il suo genio ebbe più libertà, il suo criterio più scelta e i suoi occhj poterono vedere senza alcuna sorta di dipendenza. Di fatto rivoltosi egli ad esaminare i monumenti preziosi che si andavano dissotterrando, o che giacevano inosservati, potè ricavare quel vantaggio mirabile che non seppero trarre i suoi predecessori, e datosi a profondo studio su di essi, escì di balzo lasciandosi addietro ogni artista di qualunque classe si fosse, e nelle arti del genio può dirsi ch'egli desse l'esempio d'una intera rivoluzione.

Ch'egli vivesse un'età lunga ce lo confermano gli ultimi lavori che precedono forse gli anni della maggior sua vecchiezza che condusse a Pistoja, d'onde fu tratta la sopraccennata memoria indicante il nome del padre e dell'avo nell'anno 1273. Ritiratosi poi in patria ivi terminò i suoi giorni, lasciando al figliuolo Giovanni d'ogni cosa il governo. È vano il ritessere ciò che abbiamo già detto sul proposito della facciata del duomo d'Orvieto (lib. II. cap. IV) in cui sembraci aver dimostrato, quantunque da tutti gli scrittori si attesti il contrario, che se Nicola era decrepito nel 1273 certamente alla fine del secolo, o al principio dell'altro non poteva intraprendere i lavori immensi d'una facciata che dovette incominciare a scolpirsi nel 1300 al più presto, poichè provano i documenti che la prima pietra dei fondamenti del tempio fu posta nel 1290.

Sue prime opere.

Ma lasciato da parte ciò che crediamo già dimostrato, il nostro stupore sarà sempre la prima sua opera che fece in Bologna. Tutti concordano che nel 1225 colà si recasse per scolpirvi l'arca di san Domenico, e che avesse già levato di sè molta fama. Ma non è facile conoscere quali furono le sculture da lui fatte prima di quest' epoca. Giova pertanto il credere coll' appoggio della ragione migliore, che non scarso di beni di fortuna, il bisogno non lo astringesse a por mano a lavori pubblici se non se allorquando giunto a una meta distinta nell' arte potesse elevarsi tant'alto da coprire d'obblio le opere dei contemporanei, e che impiegasse i primi anni della gioventù nello studio dell'antico e della plastica per addestrarsi.

Suo studio sull'antico e suoi viaggi.

Egli è ben vero che Nicola ebbe di che schiudere una nuova carriera nell' arte da più secoli intentata, anche al solo vedere il sarcofago di Fedra, ove era sepolta la contessa Beatrice, ma appunto l' osservar quello e gli altri pochi che gli fu dato di vedere in Pisa, dovette accenderlo di voglia per esaminare altre stupende opere in Roma e pascere la sua brama di scostarsi dalle maniere fino allor praticate. Lo stile delle sue diverse opere di scultura, e segnatamente quello impiegato nell'arca stessa di s. Domenico, fa conoscere evidentemente ch' egli molte cose antiche aveva esaminate e sino fa credere che in Roma precisamente egli fosse avanti di recarsi in Bologna, e che quivi nel silenzio e nel raccoglimento si suscitasse tutto il fervor del suo genio. Da ciò nasce in me quasi pieno convincimento che Federico II dopo la sua incoronazione lo conducesse a Napoli, giacchè l'anno combina perfettamente con ciò che dopo fu da lui intrapreso. In effetto troppo sarebbe che nulla di lui si fosse inteso prima di cominciare l'arca di s. Domenico. Il Celano, uno degli scrittori che hanno illustrato le cose napoletane senza appunto confondere i tempi ed i nomi, ponendo esattamente a suo luogo le opere che Giovanni figlio di Nicola eseguì in Napoli e ricordando una seconda venuta dello stesso Nicola al tempo di Carlo I. angiovino, che lo chiamò per farvi cominciare con suo disegno la cattedrale, espone circostanziatamente *nella quinta giornata* il suo primo viaggio con queste precise parole:

Nell' anno poscia 1221 Federico II della casa di Svevia imperatore e re di Napoli, dopo essere stato coronato in Roma, tornò in regno con Niccolò Pisano famoso architetto di quei tempi, col disegno e direzione di questi finì il castello di Capoana, e fortificò questo (cioè quello dell' Uovo) *con molte torri, delle quali finora appariscono le vestigia*. Tutti gli altri scrittori nulla a ciò contraddicono, poichè o tacciono le circostanze, o citano la venuta *d'un architetto forestiero da Roma* con Federico (appunto dopo la sua incoronazione). Combinasi con ciò facilmente, che quattro anni dopo Nicola fosse in Bologna, dopo cioè aver levato di sè qualche nome, e sta egualmente che pel contatto degli artisti napoletani con lui si rendessero più atti che

non erano per dare in quell'età i monumenti che si veggono, e di cui abbiamo parlato. In questo modo non arriva Nicola tanto improvviso a scolpire un' opera in Bologna che non può mai credersi fatta in età giovanile, ma che annuncia tutta la maturità dell'età miglior della vita.

Dall'anno 1225 al 1231 sembra Nicola essersi trattenuto in Bologna per i lavori dell'arca e del tempio, e qui mi cade in acconcio un'osservazione che portar può qualche luce in un punto importantissimo della storia dell'arte. Noi sappiamo che il tempio sì famoso in Assisi venne eretto con quella rapidità singolare che per la sola devozione dei popoli in un'età veramente operatrice di prodigj poteva conseguirsi dal 1228 al 1230.

Concorso aperto per la fondazione del Tempio d'Assisi.

Il padre della Valle nel ragionare di quest'edifizio, poco persuadendosi che vi avesse mano quel Jacopo Tedesco nominato dal Vasari, inclina a supporre che la chiesa di Assisi fosse opera di Nicola Pisano, conghietturando che non vi potesse prima di quest' età essere un architetto di tanta fama, e sembrandogli che Nicola, noto pe'suoi talenti nell'arte, dovesse esser egli il preferito. Ma se noi ignoriamo dove fosse mastro Jacopo, non ignoriamo già dove era in quel tempo mastro Nicola, che scolpiva in Bologna un lavoro, il quale doveva far passare il suo nome alla posterità. E discaro non sarà che qui io riferisca all'onor dell'Italia nostra, che per la chiesa d'Assisi fu aperto un concorso, nel quale molti italiani presentarono modelli e disegni, e fors'anche fra questi poteronvi essere migliori progetti di quello recato ad esecuzione. Non sempre è vero che la scelta cada sul meglio, dipendendo essa spesso dall'indole, dal sapere, dalla prevenzione del committente, e quei frati chi sa sopra quali basi determinarono il loro voto. Il modo di prescegliere nei concorsi più sicuro si è il voto dei concorrenti medesimi, i quali emettano un'opinione in favor del modello che preferiscono, escluso il proprio, e da ciò deriva facilmente, che dove sono riuniti più voti è meglio soddisfatto l'oggetto, siccome fu eseguito in Atene per la famosa statua di Minerva, e per l'Amazzone. Quel frate Angeli che scrisse la storia del convento d'Assisi su questo ci toglie da ogni dubbio e meraviglia mi fa che il P. della Valle non abbia letta quest'opera di un suo confratello:

„..... propterea ex Germania omnium architetonices peritorum illius aevi „ peritissimo Jacobo Alemanno (ut refert Giorgius Vasarius) convocatisque „ aliis in eadem arte versatis quos inter adhuc juvenis devotione ductus adfuit „ *Philippus de Campello qui postea ordinem ingressus est, et post Jacobum* „ *praedictum totius operis prefectus est constitutus*. Considerato emensoque „ situ, *variis praepositis exemplaribus*, perpensisque schematibus, omnes ju- „ dicio Jacobi steterunt, et 15.ª mensis maii die 1228 fundamentis fodiendis „ multiplex imposita fuit manus ..... sub initio mensis maii 1230 ad eum „ statum opus redactum fuit ut pro festo proximo pentecostes in nova

„ Basilica et conventu celebrari facile potuerit generale capitulum, et sancti „ corporis ad eam fieri translatio. “

Anche in questa memoria, di cui non si è molto curato il Vasari e che non ho veduta riportata dagli altri scrittori dell' arte, trovo di che onorare l'Italia che non era sì povera come da alcuni si è creduto di uomini d'ingegno se venivano a concorrenza allorchè si presentavano occasioni. Aggiungo un' ulteriore considerazione relativa a questo *Jacopo Alemanno*, ed è che in Italia, lungamente si è dato il nome di tedeschi agli abitanti sul confine delle alpi nell' Italia superiore, come ora si dà quello di lombardi senz' altro aggiunto a quelli che vengono dalla Valtellina o dai laghi. Tali forse, secondo Temanza, furono coloro che fondarono nel principio del 1500 una scuola a Venezia; dimodochè molta avvi ragione di credere che questo Giacomo esser potesse uno dell' Italia superiore, dedicato ad opere d'ingegno siccome sogliono a tali arti molto essere dediti anche al presente quegl' industri abitanti.

Arca di san Domenico in Bologna.

Ma venendo finalmente a parlare dell' arca di s. Domenico come la principale dell' opere che conosciamo di Nicola, non posso a meno di non preferirla alla più parte de' suoi lavori per la sobrietà della composizione. È bensì vero che posteriormente egli intraprese a trattare soggetti d' una maggior importanza e ne'quali incontravansi ostacoli più difficili a sormontarsi, ma non è per ciò men vero che in nessuno di questi fu tanto castigato nella composizione come nell' arca di s. Domenico. Il basso rilievo che vedesi sulla destra della fronte dell' urna, il quale rappresenta un giovinetto caduto da cavallo e morto (che trovasi disegnato alla tav. VIII), posto sotto ad un altro basso rilievo esprimente le pene dei dannati nel pergamo del duomo di Siena, dimostra quanto a primo aspetto soddisfi la sobrietà e l'unità della composizione, e come al contrario per quanto sienvi bellezze maggiori, in particolare nello stesso basso rilievo disegnato eccellentemente, pure la ragione si soddisfa meglio in questo che in quello. Anche da tal motivo mi sembra crescere l' argomento che egli avesse studiato da sè a Roma sulle opere antiche, e che fresco di questi studj ponendosi a lavorare in Bologna meno sentisse l' influenza del gusto cattivo dell' età sua, che forse riprese maggior dominio sopra di lui in appresso. Benchè giovane assai d' anni, sembra per la esposta ragione essere maggiore maturità nell' opera di Bologna che in ogni altra delle sue sculture fatte sui pergami di Siena e di Pisa.

L' espressione delle figure circostanti, che sono dolenti ma senza quella estrema desolazione che potrebbe farle prorompere in atteggiamenti sconci, sono variate con semplicità e senza affettazione; non sono punto tozze e panneggiate assai bene. La fidanza nel miracolo che sembrano intercedere presso del santo atteggiato in orazione, giustifica quel di più che esser potrebbevi

di estremo nel dolore. I congiunti sono conversi in atto pietoso e dolente verso del santo, due giovanetti mostrano di voler rialzare il corpo di quello ch' è caduto, e stanno con molto ingegno disposti l'uno sul davanti e l'altro verso il fondo del basso rilievo, dando così tutta la prospettiva e lo scorcio alla composizione, e i due frati che accompagnano il santo stando più addietro dinotano minor espressione dell'altre figure, come quelli appunto che hanno minor parte ed interesse all'avvenimento. Un cavallo caduto a terra mirabilmente serve non solo a spiegare la storia del fatto, ma influisce a rendere più bella questa composizione colla varietà delle linee e degli oggetti. È fuor d'ogni dubbio che Nicola allorchè scolpì questo basso rilievo aveva già veduti e studiati in diversi antichi sarcofaghi simili atteggiamenti di cavalli caduti sotto le bighe. Non so quanti ne potessero essere in Roma allora dissotterrati, ma nelle ville e negli orti erano già tante preziosità neglette e in non cale che egli avrà ben saputo scuoprire portandosi ovunque il suo genio per l'arte poteva guidarlo. Molti tuttavia se ne veggono e alcuno di questi può ben essere stato fin d'allora disegnato. Un giumento cade nello stesso modo inciampando sotto di un carro nel baccanale riportato dal Visconti nel tomo V del Museo Pio Clementino tavola VII. Un cavallo sotto una biga dei genii aurighi e desultori si vede alla tavola XXXIX. E più d'ogni altro a questo di Nicola rassomigliantissimo, come se lo avesse su di esso sin modellato, si vede un cavallino caduto sotto un cocchio de' genj de' circensi scolpiti sopra un sarcofago di villa Moroni presso la porta di s. Sebastiano alla tavola XL del medesimo volume. Non solo con questi potrei far confronto, ma con altri ancora che veggonsi nel Museo Capitolino e in altri antichi marmi e gemme ec. Le estremità sono passabilmente corrette e il disegno puro, le proporzioni aggradevoli, l'aria delle teste dolci e spoglie soprattutto di quell'antica rigidezza che sino allora erasi vista in presso che tutte le opere precedenti.

Un altro di questi bassi rilievi mi è piaciuto di disegnare, quello appunto che il sig. d'Agincourt e il sig. Morona hanno presentato in più piccola dimensione nelle loro opere, giacchè il primo non era stato ancor disegnato ed inciso (vedi tav. IX). In questo secondo le difficoltà crescono per l'artista a misura che scemasi l'interesse. Qui non vi sono passioni da eccitare, non avvi avvenimento da rimarcare, nè rimembranza che soccorra opportunamente per destare qualche sorta di affetto nell'animo. Un coro di fraticelli si presentano a s. Pietro e a s. Paolo, i quali sono vestiti di un'ampia tunica e di un pallio dignitoso fregiato a ricami negli orli, come a principi conviensi del regno del cielo presentati in una visione. Le teste e le barbe sono piene di dignità e di carattere e n'è semplice l'atteggiamento. Pare che s. Paolo consegni

i libri delle istituzioni al fondatore della religione che piega i ginocchj nell'atto di riceverli, e che s. Pietro gli consegni il bastone del governo di questa nascente gerarchia. Gli altri frati più addietro osservano tra loro simili libri, e quello ch' è più vicino al santo incurva un pochino il ginocchio, mentre il fondatore è quasi interamente genuflesso davanti ai santi apostoli. Il soggetto è trattato con tutta la saviezza, le teste vi sono piene di devozione e di bellissime forme e le estremità anche migliori che in quello di cui abbiamo prima parlato. In questi due bassi rilievi molte teste sono interamente staccate dal fondo, e non produce alcuno sconcio effetto che le figure più lontane (in sussidio della prospettiva in cui non aveva lo scultore fatto forse alcuno studio) sieno poste su d'un piano più alto. Le pieghe vi sono scelte con tutta la intelligenza, e chiaramente si vede come lo studio dell'antichità lo avesse consigliato a valersi della natura che imitò pienamente nei panneggiamenti e in alcune arie di teste che dimostrano un carattere di bontà, e di semplicità più facile ad imitarsi che ad immaginarsi. Ho posto al di sopra di questo basso rilievo il disegno di una delle più preziose sculture che formano il basamento dell' arca, parecchj secoli dopo eseguita da Alfonso Lombardi, acciò che veggasi appunto non esservi una distanza di merito che pareggi quella del tempo e faccia toccar con mano che sonosi veduti in Italia tali lavori nel 1200 che non isfigurano per l' invenzione, a fronte delle migliori opere del 1500.

Ma chi voglia veramente vedere come fu in questo lavoro felice Nicola imitando le grazie dell'antico e il bello della nostra età, osservi i due giovinetti inservienti che portano sopra una tovaglia alcuni pani nel fianco opposto dell'arca. Questi sono atteggiati come due Camilli che portassero le offerte sopra un altare o servissero una mensa. Il loro movimento uniforme senza affettazione o contrasto, la loro grazia naturale e la loro sveltezza, il vedersi le forme sotto le tuniche allacciate alla cintura, la tovaglia che con due lembi loro cade dalle spalle per non inciamparvi, ogni piega, ogni parte di queste due figure onorerebbe gli artisti di due secoli dopo, e un tale soggetto non potevasi concepire nè eseguir meglio di quello che ha fatto in questo basso rilievo Nicola Pisano. Veggasi la tav. X ove stanno delineate queste figure veramente mirabili. Non può negarsi che l' arte non abbia fatto un gran passo con queste due sculture, che se la storia dei fatti non ci assicurasse essere di quest' età, noi non potremmo prestarvi alcuna fede e per quelle che precedono e per quelle che sono contemporanee, giacchè non d' un salto come Nicola, ma a gradi ben lenti lo seguirono in questa carriera e abbandonar poterono i suoi imitatori il barbaro stile al quale si erano abituati.

Compiuto questo lavoro e gettata una face nell'oscurità in cui giaceva l' Italia, attese per lunga età Nicola a opere grandiose di architettura e in Padova

trasferitosi appunto nel 1231 vi edificò la chiesa del Santo e in seguito quella dei Frari a Venezia, indi in Toscana attese a molti edifizj e dimostrò tutto l'ingegno in ogni opera sua, ma singolarmente nel famoso campanile di s. Nicola eretto in patria, dove pose grandissimo impegno in superare qualunque industria fino allor praticata nell'arte di edificare. Questo lavoro venne in seguito riconosciuto per la sua lodevole esecuzione tanto singolare che Giulio II ne commise a Bramante l'imitazione in Belvedere, e Clemente VII lo ordinò al Sangallo per il pozzo d'Orvieto. In Firenze, in Pistoja, in Volterra fu adoperato in parecchi edifizj e vi scolpì opere di minor impegno; in Lucca però scolpì varie opere fra le quali la deposizione di Cristo sulla porta a destra esteriormente al tempio, ma al coperto sotto il portico della facciata.

Chiese costruite da Nicola in Padova e in Venezia.

Seguì egli il costume de' suoi tempi assai più nell'architettura che nella scultura e diresse le innovazioni appunto in quella parte che il bisogno più domandava; ma non sono tuttavia molte le statue isolate di sua mano che veggonsi. A molte cure intento e adoprato in molti edifizj, il tempo dovevagli mancare alle troppe sue imprese. Primo egli diede in bella forma e panneggiata con moltissima grazia una statuetta della Vergine col bambino in braccio posta nel centro dell'arca di s. Domenico, che può dirsi servisse di modello a tutti gli altri che quasi ne fecero una ripetizione. Noi ne diamo due segni per indicarla alla tavola XI e vediamo come Giovanni Pisano la imitasse alla tav. X, e fosse dall'Arnoldi imitata alla stessa tav. XI; e in fine anche a Nino servì di norma nella chiesa della Spina in Pisa, come dalla tav. XII. Egli fu in molte cose come il prototipo dell'arte, come il fonte a cui ricorsero tutti quelli della sua scuola; e in molta fama salito, atteso il suo svegliato ingegno, fu adoprato in ogni genere di meccaniche. Successe di lui come suole di chi diventa famoso, le cui più piccole cose son celebrate, annoverandosi sino fra suoi tratti di prontezza il suggerimento dato ai demolitori della torre di Guardamorto in Firenze che lavoravano con dispendio e pericolo per atterrarla, e fu di porvi puntelli di legno da un lato, tagliandola vicino alle fondamenta e facendo poi ardere i sostegni per farla crollare da sè stessa.

Stette Nicola senza produrre opere grandiose in iscultura occupato da altri lavori fintantochè nel 1260 diede compiuto il famoso pergamo nel battistero della sua patria. Questo è un esagono sostenuto da nove colonne, di modo che sei lo reggono in ciascun angolo, una nel centro e due sostengono la scala. Tre di queste poggiano sul dorso di alcuni leoni e le altre sulle loro basi; la base della colonna di mezzo, tutti i capitelli, gli spazj tra le arcate e le cornici sono intagliate e riccamente ornate di figure in rilievo. Una delle sei facce è aperta per l'accesso della scala e le altre cinque sono coperte da bassi rilievi esprimenti la nascita, l'adorazione de' tre re magi, la presentazione

Pergamo nel Battistero Pisano.

al tempio, la crocifissione e il giudizio universale. Nella faccia che ricorre sotto queste storie si leggono i versi seguenti:

ANNO MILLENO BIS CENTUM BISQUE TRICENO
HOC OPUS INSIGNE SCULPSIT NICOLA PISANUS
LAUDETUR DIGNE TAM BENE DOCTA MANUS.

Il terzo verso non fu riportato dal Vasari. Chi volesse con più particolarità la descrizione del pergamo, delle storie e la sua iconografia potrebbe ricorrere a quanto nelle sue illustrazioni il diligente sig. Morona ha raccolto e pubblicato. Noi parleremo di alcune parti di questo mirabil lavoro, dopo aver accennato come nell'anno 1266 fu chiamato in Siena a farvi un'altra opera di questo medesimo genere, in cui superò sè stesso.

Pergamo nel Duomo di Siena.

Lungo quì saria riportare l'istrumento ove furono stabiliti i patti tra l'operario del duomo di Siena frate Melano e Nicola Pisano per la costruzione di questo pergamo, istrumento per esteso riportato dal P. della Valle nelle Lettere Sanesi al tom. I pag. 182. Vero è che il trattamento non era il più splendido, anche ritenutosi il ragguaglio che far bisogna col valore della moneta d'allora equivalendo il soldo di quel tempo circa alla lira presente. Nicola oltre alla tavola e alla spesa dei cavalli riscuoteva otto soldi al giorno: *Et quod dabit et solvet, vel dari et solvi faciet ipsi magistro Niccholo pro suo salario et mercede sui laboris pro singulo die quo ibi in ipso opere laborabit et faciet laborari soldos octo denarior.* e a suoi scolari furono stabiliti soldi sei e a Giovanni suo figliuolo, se fosse voluto intervenir al lavoro, soldi quattro: *Actum Pisis in ecclesia s. Jo. Baptistae anno Domini M.CC.LXVI.* Le pietre occorrenti e le colonne furono pagate a parte pel prezzo di 65 lire pisane, e gli fu concesso di poter star assente da Siena quattro sole volte l'anno per trasferirsi a Pisa, non più di 15 giorni per volta, detratto il tempo dell'andata e ritorno.

Confronto tra questi due pergami.

Assai più ricca è la composizione di questo pergamo che non è quella dell'altro di Pisa. Egli è molto più vasto ed in luogo di essere esagono è ottagono, dimodochè sottratta una faccia per l'accesso del pulpito dalla scala ne rimangono sette per le storie che vi sono scolpite. Una delle colonne regge il centro e altre otto sono sottoposte agli angoli delle facce. Quattro di queste colonne posano sul dorso di leoni e di leonesse; i primi hanno tra le branche un cervo e un cavallo, le seconde i leoncini suggenti alle poppe. Può vedersi alla tavola XIII uno de'leoni, quello che ha il cavallino tra le ugne e che lo afferra co' denti per la testa; il disegno n'è esatto, giusta l'espressione, nobile la fierezza e il carattere ben espresso così che sembra decorso un periodo di tempo assai lungo dallo stato in cui Nicola trovò l'arte a quello ch'egli la

ridusse nello spazio dell'età sua in questa scultura. O potè egli vedere e studiare un qualche modello dalla natura, o vide qualche buon leone antico, poichè non si balza d'un salto improvvisamente dagl'informi leoni che in quel tempo erasi in uso di porre sotto le colonne a questo che può dirsi per la forma e per l'espressione veramente mirabile. Io non dirò che Nicola avesse veduto il leone ora Barberini, ma certamente osservò qualche altra simile produzione d'antichi scarpelli o considerò qualche gemma, ove simili soggetti si veggono anche intagliati. Facilmente la natura istessa potrebbe avergli dato il modello in quell'età in cui i comuni ricchi solevano nudrir simili fiere per grandezza; e sappiamo che il comune di Firenze ne aveva, poichè Villani racconta il caso del leone fuggito dal serraglio che rapì un ragazzo e sel lasciò quietamente ritorre dalla madre con tanto stupore degli astanti, restando indeciso qual fosse maggiore, se la generosità della fiera o il coraggio materno.

Al di sopra di ciascun capitello stanno formanti la divisione dei compartimenti altrettante statue o sole o aggruppate o ritte o sedenti, le quali sono eseguite di uno stile più grandioso delle sculture delle storie. Rappresentano esse la natività, l'adorazione dei magi, la fuga in Egitto, la strage degl'innocenti, la crocifissione, e le due ultime il giudizio finale cogli eletti da una parte e i dannati dall'altra. Le decorazioni dell'ordine sono tutte riccamente intagliate a fogliami a dentelli, e nei listelli sono connessi fregi di cristallo dorato, siccome anche negli angoli degli archi; opera d'un celebre nell'arte vitraria chiamato Pastorino che n'ebbe per mercede lire 98:8, come rilevasi dai libri della fabbrica. Io non mi estenderò sui lavori della scala che intagliata a basso rilievo con elegantissimi ornamenti appartiene ad un'epoca posteriore, ed è opera così gentile e di sì perfetta esecuzione in quel genere che nelle cose degli aurei tempi antichi non vedesi nulla di meglio eseguito. Può compararsi il lavoro a quello mirabilmente condotto in Venezia circa la stessa epoca del XVI secolo e che fregia sì nobilmente la regia scala detta de'giganti nel palazzo ducale. Non s'impresero opere di questa fatta se non che quando fu al colmo la prosperità nazionale.

Il primo soggetto della natività (tavola XIV) trattato nei compartimenti d'amendue i pergami di Siena e di Pisa ha tanta rassomiglianza che i cangiamenti facili a ravvisarvisi non sono altro che correzioni della copia onde migliorarla nel pergamo eseguito posteriormente. La figura principale si ravvisa di già in gran parte di antichi sarcofaghi, se non che con più grazia si rivolge nel basso rilievo di Siena, e girandosi presenta una linea ondeggiante nel corpo che contribuisce ad un'eleganza maggiore nella composizione, naturalissimo essendo il cercar con ambe le mani posate l'una sopra dell'altra un punto d'appoggio nella linea ove il gomito regge la parte anteriore della figura. Vedesi nella prima molto più quella fredda timidezza propria dei tempi, e nella

seconda con piu coraggio si cerca il movimento della natura. Questo può dirsi un gran passo dell'arte, giacchè ciò che si osserva di essenzialmente diverso tra i primi imitatori e i secondi nel progresso delle arti si è, che gli uni non si scostano dal rappresentare lo *stare*, gli altri con più ardimento rappresentano il *moto*, il che si riconosce più in grande se si osservano le statue egizie in confronto delle greche, e sempre si è andato confermando in qualunque rivoluzione, origine o rinascimento delle umane produzioni.

Una cosa singolarissima e bella scolpì Nicola nel basso rilievo pisano, ed è la ritrosìa della Vergine annunciata dall'angelo, che rialzando il velo con una mano e rassettandolo coll'altra mostra di voler rispondere all'annuncio fra quel contrasto e quei primi moti che detta il pudore. Goffa e cattiva era la figura dell'angelo e nel basso rilievo di Siena egli preferì di mutare in questa parte la composizione, sostituendovi la visitazione di s. Elisabetta espressa con tutto il vezzo dell'arte e con semplicità, che assai meglio compone la storia. In amendue egli però si diè cura di rappresentare tre soggetti affastellando con troppe figure ammonticchiate le sue composizioni; quanto alla massima sono amendue poco lodevoli ma quanto alle parti preferibile è sempre quella di Siena, ove anche migliorò notabilmente le figure del davanti occupate nella lavanda del bambino, raccorciate di molto nel primo basso rilievo e meglio sviluppate nel secondo. Il terzo soggetto di questa composizione sono gli angeli ed i pastori che adorano il bambino e che per farli allontanare dagli occhj lo scultore ha tenuti in più piccola dimensione.

Egli intese a render più ricco il basso rilievo sanese, e la donna che versa l'acqua per l'abluzione del fanciullo è cinta di una corona reale coi capelli avvolti in una rete che aurea sicuramente suppose. Ornamenti egualmente ei profuse nei lembi dei vestiti e nelle acconciature dei capelli e nel lettisternio tutto intagliato ove pose la Vergine giacente. Si compiacque del gruppo delle pecore e capre, il quale esattamente ripetè nei due bassi rilievi, e siccome fino a quel tempo ove erano stati rappresentati simili oggetti (e sopra tutto nel *pasce oves meas* che rilevasi in diverse antiche sculture dei tempi anteriori) si veggono tutte le pecorelle uniformemente atteggiate come le tre di questa scultura che sporgono il muso, osservasi aver egli fatto studio sulla natura, e scostandosi dalle cattive anticaglie, prese dal vero le due mosse della capretta giacente e di quell'altra (tanto vera siccome bella) che con una gamba di dietro si gratta la fronte, movimento pieno di naturale e di grazia. Vedesi in somma che questo artefice tutto osservava con diligenza, e che nessuno de'suoi cangiamenti era causato dal capriccio o dal caso, ma sempre meditando come pervenire al meglio nell'arte.

Non accaddero variazioni importanti nella ripetizione del soggetto de're magi e alla tavola XII noi possiamo esaminare quello di Pisa che a dir vero per

la nobile semplicità della sua composizione, la scelta delle pieghe riccamente sviluppate e cadenti, l'aria delle teste, la dignità degli atteggiamenti e la forma stessa dei cavalli presentati di fronte, è cosa meritevole di tutto l'esame e di tutta l'ammirazione. I capelli e le barbe vi sono lavorati con gusto e con diligenza. La composizione è di un carattere semplice, senza che le figure restino ammonticchiate, nè serve che alla sola espressione dell' oggetto principale essendovi tutta l'unità voluta dalle più rigide osservanze. I gruppi sono piramidali e producono l'effetto più soddisfacente al gusto, all'arte e alla ragione, e in fine la sobrietà che regna in questo pezzo di scultura potrebbe farlo appartenere a' tempi migliori e risente, con un'esecuzione anche più fina, dello stile de' bassi rilievi intorno all'arca di s. Domenico in Bologna.

Esame dell' inferno scolpito da Nicola in confronto di altre produzioni in quell' età.

Luogo sarebbe ad uno studio singolare e ad una dissertazione curiosa e profonda ove entrar si volesse all'esame del basso rilievo che alla tavola VIII rappresenta il giudizio finale e le pene dei reprobi; ma non è mio oggetto di svolgere, o di ricercare quali fossero i moventi dell'ingegno di quest'artista nel compimento di questo soggetto. Egli è terribile e vastissimo per qualunque fantasia propongasi di afferrarlo e non è facile o per meglio dire possibile che in esso si combini unità di composizione. La parte poetica di questa invenzione o di questa allegorìa porta con sè stessa inerentemente alla sua natura una tal folla di azioni diverse, di gruppi slegati e indipendenti l'uno dall'altro, che impossibile diviene all'artista il collegarli tra loro inseparabilmente, a meno che non diasi uno spazio di un'ampiezza straordinaria, ove spiegando la composizione generale tutta ad un tratto possa a prima vista esser concepita ad un solo getto, restando le suddivisioni della medesima come altrettante parti accessorie, o per dir ancora meglio, come altrettante membra che compongono il tutto. Simili soggetti vastissimi hanno incontrato immense e insormontabili difficoltà ogni qual volta sono stati trattati, qualunque si fossero i grandi maestri che li maneggiassero. Il paradiso di Tintoretto che si estende per un'ampiezza fuor d'ogni misura sull'intera facciata della gran sala del maggior consiglio nel palazzo ducale di Venezia non fa alcuna eccezione, poichè per la troppa non curanza con cui in tanto spazio l'artista ha voluto spiegare il suo argomento offre una farraggine di oggetti atta a sorprendere piuttosto che a persuadere e dilettare, quantunque questo non esprima che un solo dei novissimi e si prestasse per sè medesimo a maggiore unità di composizione. Luca Signorelli divise in più gran quadri la risurrezione, il paradiso e l'inferno nel duomo di Orvieto e sfoggiò con tal arte maravigliosa che meritamente diede a conoscere come divenire poteva un emulo degno del Bonarotti. Non così fece Michelangelo, che nella Sistina avendo un'area determinata e ristretta relativamente all'ampio soggetto e al grandissimo genio della sua invenzione, credè miglior consiglio il dividere la composizione non

solo in gruppi, ma a strati in diversi ordini col dipartirsi da quelle leggi che sembrano proprie dell'arte, ma che esse pure si assoggettano a necessarie modificazioni, allorquando quest'arte è costretta a rappresentare avvenimenti di là dall'ordine della natura; e trovasi egualmente Nicola Pisano nel medesimo caso. Egli ebbe due compartimenti a riempire con questo terribile argomento, e se in parecchie sue invenzioni di semplici soggetti aveva ammonticchiate figure le une sopra le altre, come nella nascita abbiamo veduto, maggiormente si vide astretto in questo pelago d'idee a servirsi d'un metodo che riescivagli indispensabile. Pose egli nel punto di divisione dei due compartimenti il giudice con la croce a' piedi; a destra scolpì gli eletti che sporgenti le teste all'infuori sembrano curiosi dell'esito di questo terribile avvenimento ed hanno presso che tutti una mossa che si rassomiglia per lo stesso genere di passione che anima i loro volti tra lo stupore e la divozione. Non essendo però maneggiato ciò con gran magistero ne deriva una poco aggradevole monotonìa. Alla sinistra pose i dannati come si vede alla tavola indicata, e quelli su quattro ranghi dispose senza alcuna sorta di confusione conciliando moltissimo la varietà, l'interesse e l'espressione di molte profondissime passioni umane con una sublime intelligenza del cuore e dell'arte. *L'imperator del doloroso regno* è seduto ed occupa tre ordini di tutta la composizione; se egli si levasse in piedi, sarebbe talmente gigante che sovrasterebbe spaventosamente all'ultimo piano. Egli ghermisce due reprobi per divorarli, l'uno dei quali ritira dalle fauci d'un altro mostro che l'ha a metà ingojato, la cui bocca armata di denti orribili fa stringere di ribrezzo chi osserva esser da quella posto a strazio il corpo molle e delicato di una donna. Non descriverò la figura, essendo a sufficienza il disegno atto per dimostrarne l'orridezza: sotto di sè ha egli una gora, ove alcuni stanno mezzo tuffati, quando lo scultore non avesse inteso che quelle, non diversamente espresse da quanto nel disegno si vede, sieno fiamme, ma sembrano più al fluido che al fuoco rassomigliare. Le teste sono esprimenti il dolor più profondo con un carattere di afflizione il più conveniente ad ognuna secondo là persona che rappresenta. Quella di un monarca fra le altre si distingue per la nobiltà dei tratti e per l'intensione profondissima dell'amarezza, tenendo la fronte incoronata e china sulle mani giunte quasi richiamando al pensiero il crudo passaggio dal sommo all'imo. Non si dimenticò lo scultore d'avere scolpita l'arca di Bologna, mentre uno de'suoi fraticelli domenicani vi pose respinto da un angelo verso cui pur sperando perdono si volge con atto di tal divozione e insieme d'ipocrisia, che direbbesi questa il suo peccato. Gli studj delle teste nei bassi rilievi dell'arca, che gli servirono per gli apostoli, qui si riveggono con qualche modificazione nei patriarchi che stanno in compagnia degli angeli ragionando compresi di stupore. Ma ciò che più produce meraviglia in questo basso rilievo è l'intelligenza del

nudo in molte figure mosse con ardimento non proprio di quell'età. La donna rivolta in ischiena e sedente afferrata per le braccia da un demonio; l'altra che cuopresi il viso colle mani ; quella superiormente da un demonio slanciata colla testa al basso e talmente afferrata che il petto ed il ventre con le mani ferocemente comprime, sono non solo per la composizione mirabili quanto per l'espressione. Quest'ultima in molti antichi bassi rilievi si vede e segnatamente nelle pugne delle amazzoni e de'centauri e nel sarcofago della famiglia di Niobe fulminata. Ma veramente pompa di studio nell'arte e d'intelligenza nell'anatomia egli fece nei nudi degli uomini risorti, in quelli che sul davanti escono dalle tombe con iscorci difficili e intesi mirabilmente, e nei due segnatamente l'uno dei quali sotto l'ugne di Plutone, col ventre rientrante per doglia, mostra il petto, la spalla e il braccio destro, nel mentre che da un demonio, figurato come una maschera antica scenica, viene ingojato dal braccio sinistro; e l'altro, che erigendosi nel centro della composizione è dubbio a qual classe appartenga, si vede per la schiena e con una mano ripara la luce che par balenargli sugli occhi derivante dall' angelo che stagli superiormente. Questa figura è degna dell'età di Michelangelo, e le due teste una di dannato che sembra tolta dai daci antichi, altra di demonio che gli sta appresso, le quali sono nell'angolo superiore vicino alla donna capovolta, sono di un tocco e di un magistero sorprendente. Esaminando come questa composizione è lavorata e condotta con intelligenza e con finissima esecuzione, si direbbe che l'arte aveva fatti già passi giganteschi, quantunque tutto il merito fosse di quest'uomo singolare che non trovò ne' suoi predecessori alcuno che gli aprisse la strada a tanto progresso. Tutto è finito con una diligenza estrema e il tempo che vedesi impiegato in simili lavori lascierebbe dubitare che Nicola avesse avuto già nel suo studio alcuni di questi pezzi lavorati, allorchè accettò l'impegno del pergamo che fu condotto al suo fine nello spazio di men che due anni.

Paralelli fra alcune sculture di Nicolò e alcune opere antiche.

Non sarà discaro in questo luogo di gittar l' occhio su di alcuni pezzi del medesimo soggetto disegnati in maggior dimensione e tolti dal basso rilievo di s. Giovanni in Pisa. Precisamente ho voluto qui recarli per rendere ancora più dimostrato come Nicola pose cura e grandissimo studio alle opere antiche, e qual sommo profitto egli trasse da' suoi viaggi. È facile il convenire che il sarcofago di Fedra lo eccitasse a cercare nelle opere di quei tempi il modo di far escire tutte le arti dallo stato misero in cui le trovò; ma quello non fu che il segnale per giugnere alla sua meta. Vide egli il Bacco barbato sul bellissimo vase di antica scultura, ora ricovrato finalmente sotto le logge del Campo Santo, e più che semplice imitazione, egli ne fece la copia nelle figure che dividono li compartimenti delle storie nel pregamo pisano, come all'evidenza dimostra la Tavola XV. Siccome in altra figura, cui diede l'aspetto di un Daniele, vedesi l' imitazione di antiche statue e singolarmente

di una di Bacco riportata nel primo volume del Museo Pio Clementino. E chi non riconosce dall' antico la maschera di Sileno col putto, introdotta da lui in uno di questi bassi rilievi con tanta grazia? In fine non si direbbe che Nicola avesse veduto il torso di Belvedere od altro monumento similmente prezioso nei due torsi disegnati nella tavola XVI e presi egualmente dal basso rilievo dell' inferno nel pergamo pisano? Questi argomenti di fatto mi confermano tutti che Nicola realmente avesse eseguito in gioventù un viaggio a Roma, e che vi avesse fatto infinite memorie e studj, di cui si servì secondo il bisogno, vedendosi troppo evidentemente la traccia d' imitazioni e di studio su molte antichità che in Pisa non erano allora; mentre fuor dei sarcofaghi e del vase indicato, non offrivansi in patria altri oggetti atti a condurre il genio di questo artista a quel punto a cui pervenne fino dalla sua prima scultura di Bologna. A maggior conferma che prima dell' arca di s. Domenico egli avesse vedute in Roma opere di scultura, basti il confrontare le due figure che veggonsi alla tavola XIII, l' una delle quali è disegnata da uno dei bassi rilievi dell' arca di s. Domenico, l' altra da una delle statue di schiavi esistenti in campidoglio; e figure e movimenti non solo, ma acconciature, drapperìe, leoni, cavalli, teste, mosse, torsi egli studiò dall' antico, e chiunque abbia veduto le gallerìe di Roma e di Firenze confermerassi facilmente in questa mia opinione cui servono a convalidare tutte le circostanze che si sono sinora indicate.

Saviezza di queste composizioni.

Una delle cose che più dee condurre la nostra ammirazione in favore di Nicola si è l' ardimento d' imprendere un soggetto sì vasto e sì difficile, non prima di lui trattato in alcuna lodevole forma e senza il sussidio di autori o poeti che colla descrizione avessero potuto essergli di qualche utile sussidio. Si direbbe ch' egli sentiva nell' animo la forza dei precetti di Lessing. Non v' ha argomento che più dia occasione a tutte le sconvenienze dell' arte quanto questo dei dannati ai tormenti. Sciolta la fantasìa da ogni freno col sussidio di quanto è stato immaginato o descritto per tenere un linguaggio proprio dei sensi e penetrare di orrore quelle menti volgari che non sono atte a concepire come la privazione dei beni esser possa il complessivo di ogni tormento infernale, sonosi espresse mille stranissime idee materiali, le quali ad ogni sorta di contorsioni, di movimenti, d' indecenze, di frivolità hanno guidata la mano di quegli artisti che non hanno posto alcun freno all' imaginazione, lasciando da parte il decoro che pur dee presiedere con tutto il rigore e con tutta la severità alle produzioni delle arti.

Il sistema dei cerchi e delle bolge infernali sviluppato da Dante potè offrire a Giotto e all' Orcagna di che comporre il loro soggetto trattato dal primo nella cappella Foscari presso gli Eremitani nel luogo detto l' Arena in Padova, dal secondo nel Campo Santo di Pisa. Ma accade di questi due

Decoro serbato da Nicola a preferenza di Giotto e dell' Orcagna ch', egli precedette.

artisti che trasportati dal fuoco della descrizione del poeta, e da quanto altri scrittori prima e contemporaneamente avevano imaginato, dimenticarono ciò che convenga rappresentarsi dalle arti, ch'è subordinato a molto più rigide osservanze, nè tutto ciò che la fantasìa permette al poeta di rappresentare, è lecito al pittore, e meno anche allo scultore di eseguire. La scossa che dall'uno si porta alla sola imaginazione, per quanto sia viva, non produrrà mai quell' urto veemente che le arti comunicano col parlare, oltre che alla mente anche ai sensi. Virgilio descrive il sangue misto coi denti fra le lividure del volto pesto dai pugni di due atleti combattenti, e inspira un grado di orrore che tocca il confine; ma se le arti osassero di rendere questa ipotiposi di troppo sorpasserebbero il limite loro prescritto. Lo stesso apparirà facilmente se si esamini il soggetto dell' inferno. Io non dirò come lo abbiano trattato Michelangelo e Luca Signorelli, i quali lo eseguirono in Orvieto e nella cappella sistina in un tempo in cui le arti erano già al vertice a cui giugner potevano per forza d' umano ingegno; ma mi fermerò alcun poco all' inferno giottesco. Siede il Demogorgone tenendo un dannato pei genitali colla sinistra e colla destra afferrandone un'altro per una gamba ed altri dannati triturando fra le mascelle sta per inghiottirli altri avendone sotto le piante. Diverse bolge a guisa di pozzi gli stanno attorno aperte, e veggonsi alla rinfusa cacciati in esse, frati, meretrici, vescovi, papi, cardinali con stranissime forme di tormenti e di atteggiamenti lascivamente infernali per l'intreccio singolare d'uomini, donne, mostri e demonj d'ogni specie. Ma tutto questo, suddiviso in altrettanti gruppi, forma più classi e secondo l'indole dei delitti può anche ravvisarsi la natura dei diversi tormenti. Sonovi dannati sepolti infino al capo ed altri capovolti escon coi piedi. Alcuni dai diavoli sono portati a cavallone sul dorso, altri sono infilzati e girati negli schidoni e ad altri si mesce per bevanda zolfo o piombo che loro si fa trangugiare. Sino ad indizio di delitto contro il pudore si veggono donne ignude incinte in preda a tormenti, violandosi tutti i riguardi dovuti al luogo e richiesti dal decoro delle arti. Tale è l'inferno di Giotto, del quale non intendo che questa sia la descrizione, mentre potrebbe essere soggetto di un' amplissima dissertazione, cercando di far dottamente l'analisi di quest'argomento, come il signor d'Hancherville sappiamo aver fatto, benchè rimanga inedita non so se per isterile capriccio di chi n' è possessore, o per qualsivoglia altra causa. Mio oggetto era soltanto il riflettere come il pittore condotto dalla fantasìa del poeta in alcune parti della sua invenzione ha ecceduto oltre ogni decoro dell'arti, e più di lui Andrea Orcagna nel Campo santo di Pisa si è abbandonato ad ogni sorta di strane allegorìe quasi facendo una pompa di violare le leggi dell' epopea pittorica in ogni sua parte. Più servilmente imitatore dell'Alighieri pose egli *l'imperatore*

del doloroso regno nel centro dei compartimenti con una testa a tre facce che

> *Da ogni bocca dirompea co' denti*
> *Un peccatore a guisa di maciulla*
> *Sì che tre ne facea così dolenti.*

Se i compartimenti dell'Orcagna non sono nove come i cerchj di Dante, sono però otto categorìe, poichè al pittore non offrivano forse soggetto idoneo coloro che soltanto macchiati dal peccato originale il poeta pose nel primo cerchio. Potrebbe forse anche darsi che la fantasìa dell'artista avesse ommessa questa categorìa di dannati per qualche altra opinione che non ci volgeremo ad esaminare. Stanno a destra gl' impudici, se pur non intese l' autore diversamente, avendovi posto una troppa quantità di re e di principi, come si vede dalle molte teste coronate, e sono abbracciati da serpi che avviticchiano loro tutte le membra, e frustati dai diavoli, alcuni dei quali infilzati nello spiedo stranamente sono arrostiti, ponendosi la punta di questo tra denti di un dannato cui serve d'alare, mentre è girato da un demonio. Tra le gambe di Lucifero sta Erode cogli avari a sinistra cui pece o metallo e monete roventi pongonsi in bocca e ad alcuni segasi il cranio con mille sorta di crudi ed atroci tormenti. Sopra questi gl'iracondi abbracciati ed avvinti per forza dalle ceraste infernali si dilaniano tra loro ferocemente; d'incontro i golosi languiscono per fame alla vista del cibo da cui sono respinti, e di escrementi sono invece saturate le lor gole aperte. Sopra i golosi gl' invidiosi stanno fitti in un lago di ghiaccio, e d' incontro gli accidiosi sono forzati a muoversi loro malgrado, frustati e punzecchiati dai tridenti infernali. Nei compartimenti superiori stanno gli ambiziosi e i superbi, e le iscrizioni additano Azio, Maometto, l'Anticristo e Averroe col quale non s'intende facilmente qual fosse l'odio del pittore. Mediocrissimo il disegno e l'invenzione sconcia in ogni sua parte, questa produzione non può annoverarsi tra le migliori d' Andrea Orcagna che la disegnò avendone compiuto il dipinto Bernardo suo fratello. Ancorchè non possa interamente quì ravvisarsi il sistema dei cerchj danteschi nulla ostante anche nella divina commedia sono prima posti i lussuriosi, indi i golosi, gli avari, gl'iracondi, gl'increduli, i violenti, i fraudolenti, i traditori.

Nessuno di tali sussidj ebbe Nicola, e se a fronte di aver preceduto le altrui pitture non solo, ma anche il poema, riuscì tanto grande, tanto nobile, tanto espressivo, è forza convenire ch' egli conobbe più d'ogni altro il decoro dell'arte evitando quelle scurilità in cui caddero i suoi successori che si scostarono dall'imitarlo. Potrebbe anzi dirsi, che l' afferrar dei miseri per divorarli fosse prima qui veduto che scritto dal poeta, e scorgonsi in un gran

demonio che afferra pel crine un dannato le ali appunto descritte da Dante che

> *Non avean penne, ma di vispistrello*
> *Era lor modo; e quelle svolazzava*
> *Sì, che tre venti si movean da ello.*

Un argomento a mio credere che pienamente serve a confermare quanto ho asserito in contraddizione di tutti quelli che hanno attribuito a Nicola i lavori della facciata del duomo di Orvieto sta nell'esame di questo soggetto, appunto trattato dal padre in confronto di quello scolpito dal figlio sulla facciata di quella cattedrale. Il padre della Valle lo riporta disegnato in gran dimensione nel volume atlantico che accompagna la sua descrizione e a noi basterà riconoscerlo coi semplici e non grandi contorni che veggonsi alla tavola XVII per ravvisarvi la diversità dello stile e la varietà del pensare che differenziano il figlio dal padre. Non perdette l'arte in quanto all'espressione, che come paterna eredità Giovanni seppe conservare in ogni opera sua, ma non progredì punto in quanto alle dottrine fondamentali del disegno e in quanto al gusto e al sapere che nella scuola delle antichità Nicola erasi formato. Un certo carattere di esilità e di emacciamento si scorge tanto nei corpi dei dannati come in quello dei demonj, e non resta chiaramente deciso quali sieno i più brutti, e quali i più inspiranti ribrezzo. Tutta la composizione in luogo di essere distribuita in quattro ordini è distesa sopra due file, stando nel mezzo Lucifero, ma con meno filosofia dell'arte, poichè rappresenta più un paziente che un imperatore del regno tenebroso. L'uniformità dei caratteri delle figure dinota più che mai la minor forza del genio inventore, e non si può in alcun modo, confrontando queste produzioni d'Orvieto colle precedenti, ritenerle per opere dello stesso scarpello che lavorò in Bologna, in Pisa, in Siena. Quand'anche non avessi dimostrato con trionfanti argomenti non essere stato Nicola autore di queste sculture, il più convincente di tutti mi sembra essere quello del confronto, ch'io rimetto alla cognizione di tutti gl' intelligenti in materia di disegno e di buone arti. E quantunque il luogo ov' è scolpito questo soggetto sia molto più adattato di quello che per il padre nol fu la ristretta dimensione delle facciate d'un pergamo, nonostante il figlio non si è saputo valere di questo prezioso vantaggio. Colse però il profitto d'imitare alcune figure dai bassi rilievi paterni, siccome in ogni altra occasione si studiò di fare, ma non seppe imitare le varietà e il sapore dell'antico che vedesi in ogni cosa di Nicola. Non trovansi in fatto in quest'inferno alcune di quelle felici imitazioni dall' antico, come le prodotte alle tavole XIII e XV, tolte dall'arca di Bologna e dal pergamo pisano scolpiti dal padre, nè quei soggetti di vario sesso, età, condizione e indole, che Nicola con magistero,

Nicola non scolpì in Orvieto. Confronto dell' Inferno di Orvieto col precedente. Sculture di Giovanni.

per quell'età straordinario, spiegò così mirabilmente, non atterrito dall'angustia dello spazio nè dalla vastità dell'argomento. L'altro basso rilievo della risurrezione de' morti viene esso pure in conferma di quanto ho io finora cercato di dimostrare, e la nessuna varietà di caratteri e la monotonia delle forme fanno un effetto disaggradevole; ma più d'ogni altra cosa producono una complicazione disgustosa le urne sepolcrali che si schiudono in un secondo piano più elevato con debole intelligenza di prospettiva e come se fossero erette sulle spalle di coloro che stanno nel primo piano. Nicola, più accorto nel pergamo di Siena, pose in prima linea coloro ch' escivano dai sepolcri, quasi facendo con questi un basamento alla composizione, e a mano a mano negli altri tre ordini superiori si valse del sussidio delle ali, per cui gli ultimi del quarto hanno minor bisogno che sia resa ragione del piano sul quale essi poggiano.

L'arte non progredisce per opera di Giovanni, e copia di frequente le opere del Padre.

L' arte non fece dunque sotto lo scarpello del figlio un passo progressivo da quello che fatto aveva per l' opera e per l' ingegno del padre, e soprattutto allorchè si scostò dall'imitazione degli esempj paterni, il che eseguì il men delle volte, ma pure gli fu forza il farlo in alcune circostanze. Nel pergamo fatto da Giovanni per s. Andrea di Pistoja, volendo emulare un' altra opera attribuita, non sò con qual fondamento, ad uno scultore tedesco che aveva trattato simili soggetti a s. Gio. *fuor civitas* (1), copiò egli la nascita e il giudizio del padre, e fu pago d' imitarlo soltanto negli altri compartimenti, ma in nessuno di questi bassi rilievi arrivò mai a pareggiarlo, che che ne dicano gli scrittori di queste materie. Questo lavoro fu per lui compito nel 1301 come consta dalla seguente iscrizione:

LAUDE DEI TRINI REM CEPTAM COPULO FINI:
CURE PRESENTIS SUB PRIMO MILLE TRICENTIS,
PRINCEPS EST OPERIS PLEBANUS VEL DATOR ERIS
ARNOLDUS DICTUS QUI SEMPER SIT BENEDICTUS.
ANDREAS UNUS VITELLI QUOQUE TINUS
NATUS VITALI BENE NOTUS NOMINE TALI
DISPENSATORES HI DICTI SUNT MELIORES
SCULPSIT JOHANNES QUI RES NON EGIT INANES
NICOLAI NATUS SENSIA MELIORE BEATUS
QUEM GEMIT PISA DOCTUM SUPER OMNIA VISA.

Il secondo verso non è riportato dal Ciampi ma viene riferito dal Morona. Anche nel duomo patrio Giovanni fu fedelissimo imitatore delle paterne sculture che ricopiò in gran parte. Queste consistono nei bassi rilievi che formavano la facciata dell'antico pergamo distrutto, i quali impropriamente da mal consigliati operaj furono adattati per parapetto alla galeria che sopra la porta della chiesa fa comunicare tra loro le tribune laterali. Tali lavori, pregevoli però sempre quantunque spogli in gran parte d' originalità, non sogliono in alcuna maniera esser veduti per la troppa loro altezza e per non esser possibile di appressarvisi, dimodochè stanno come perduti.

(1) Vedi nota a parte in fine al Capitolo.

Vasari ci conservò un frammento d'iscrizione relativa a questo pulpito nei seguenti versi.

LAUDO DEUM VERUM PER QUEM SUNT OPTIMA RERUM
QUI DEDIT HAS PURAS HOMINI FORMARE FIGURAS
HOC OPUS, HIS ANNIS DOMINI SCULPSERE JOHANNIS
ARTE MANUS SOLE QVONDAM, NATIQUE NICOLE
CURSIS VENTENIS TRECENTUM, MILLEQUE PLENIS etc.

Il Ciampi si attiene ad altra iscrizione relativa a questo pergamo posta su d'un pilastro esterno della facciata di mezzo giorno che dice:

IN NOMINE DOMINI. AMEN. BORGOGNIO DI TADO FECIE FARE LO PERGAMO NUOVO
LO QUALE È IN DUOMO, COMINCIOSSI CORRENTE ANNO DOMINI M. CCC. II.
E FINITO ANNO DOMINI M. CCC. XI.

Poco importa l'attenersi alla seconda più che alla prima iscrizione, non risultando varietà di grave importanza per la storia onde provare che il lavoro fosse finito nel venti, o nell'undici di quel secolo, poichè nel primo caso sarebbe appunto stato terminato col vivere di Giovanni medesimo. Riedificatosi l'altro pulpito che nel duomo di Pisa vedesi tutt'ora, appoggiato poi ad una colonna della gran nave della chiesa nel 1627 per opera di uno scultore francese, furono impiegati i residui marmi e statue dell'aureo pergamo distrutto, le quali statue alternativamente colle colonne lo reggevano, e restano cinque di queste di marmo bianco (due delle quali si veggono alla tavola XVI) atte a provarci evidentemente come di Giovanni fossero i lavori d'Orvieto, e come seguendo le pratiche del padre negli studj sopra l'antico, fosse di lui molto meno abile a trarne quel profitto che pur si poteva, giacchè l'imitazione servile d'una di quelle tante Veneri che diconsi copie della celebre di Prasitele, oltre l'essere male adattata al luogo con improvido consiglio, non conserva che una lontana reminiscenza dell'antico lavoro mancandovi in tutto la grazia. I volti ignobili, le estremità goffe e mal disegnate ci confermano come le più squisite finezze dell'arte fossero ben lunge dall'essere intese dal figlio, in proporzione di quel miglior partito che sapeva trarre Nicola da'monumenti preziosi.

Giovanni imita l'antico con minor riescita del Padre.

Le migliori opere di Giovanni a mio credere sono l'altar maggiore della cattedrale di Arezzo, ove lavorò coll'emulazione degli scultori sanesi che ivi conducevano altre opere di grande impegno, e la statua della Vergine col bambino che vedesi in fianco al duomo di Firenze rimpetto alla Misericordia (tavola X). Non è da stupirsi di questa seconda essendo una felice imitazione dell'altra Vergine di Nicola, che parve il tipo di quante ne vennero poi scolpite. Essa è di belle forme, ben panneggiata e forse la miglior' opera di tutto rilievo di questo autore. Nei bassi rilievi e nelle statuette dell'altare di Arezzo,

Altare d'Arezzo.

non può negarsi che dal lato dell' espressione (sempre però conservando il suo carattere particolare, ove le forme sono monotone costantemente e di una scelta assai poco felice) non siavi molto di che dar laude all' artista. Il transito della Madonna qui prodotto alla tavola XVIII con una delle statue che stannovi lateralmente, può ritenersi come uno de' migliori monumenti del secolo. Gli atteggiamenti sono dolci ed esprimenti, e il movimento sopra tutto di quello dei dodici apostoli che si affretta ad imprimere l' ultimo baccio sulla destra della Madonna, avanti che gli altri la ravvolgano nel linteo funereo, è pieno di verità e di passione. Il s. Giovanni a cui l'artista ha dato una funzione troppo materiale e meno affettuosa, veramente fa scorgere quanto era egli poco penetrato del soggetto, mentre non spettava a lui di soffiare nell'incensiere, poichè rigonfiando sconciamente le guance bandisce così dai tratti della fisonomia quella maggior parte d'interesse che doveva anzi esservi impressa. Colui che sta genuflesso e rivolge le spalle a chi contempla questa composizione, vi produce l'effetto migliore e le pieghe sono piuttosto ben intese e grandiosamente sviluppate, restando però il desiderio di trovarvi più espresse le forme del nudo. Tutto ciò con più fino accorgimento e più dottrina fu seguito da Nicola nei soggetti dell'arca e dell'adorazione dei re Magi, ove magistralmente le pieghe cadenti lasciano scorgere ove meglio conviene le sottoposte membra.

In Arezzo fu adoprato Giovanni per altre opere specialmente d'architettura, essendo in questa parte abilissimo come ci è avvenuto di riconoscere parlando del Campo santo di Pisa. Ma in Perugia levò alto grido di sè poichè in ogni maniera d'arte operò con felice esito. Il mausoleo di Benedetto XI morto in quella città, di cui avremo luogo a parlare nel venturo capitolo, e la fontana di piazza sono fra le opere sue più stimabili. In questa fuse le tre ninfe sottoposte al vase di bronzo ed i griffoni, che rappresentano lo stemma della città, e diede segno come abile foss'egli nei lavori di metallo, in cui da Bonanno in poi sembrano i pisani essere stati versati: opera di suo scarpello sono egualmente i bassi rilievi che stanno in giro sulle facce della prima conca.

Mausoleo in Perugia e fontana.

Non poche altre figure lavorò Giovanni in molti luoghi, poichè lungamente visse ed ebbe molti scolari. E in Prato lavorò alla cappella della Madonna della Cintola, e in Pistoja scolpì un gruppo di tre figure che fu lodatissimo e che assai meno logoro di quel che dicanlo gli scrittori, regge ancora la pila dell'acqua santa in s. Gio: *fuor civitas*, e l'altra pila con basso rilievo in castel s. Pietro a 10 miglia da Pisa con questa iscrizione:

Altre opere di Giovanni.

MAGISTER JOANNES CUM DISCIPULO SUO LEONARDO FECIT HOC OPUS
AD HONOREM DEI ET SANCTI PETRI APOSTOLI.

Da questa iscrizione risulta il nome di uno de' suoi scolari, di cui non ho

alcuna traccia per altre opere. Ma egli non fece le statue dei titolari poste nelle facciate di s. Paolo e di s. Andrea in questa città, siccome la più parte degli scrittori hanno asserito perchè non le hanno osservate. Ciò io affermo poichè dal diverso carattere di scultura che a prima vista ho potuto osservarvi, ne è venuta la prima mia necessità di contraddire l'altrui opinione, confermandosi con documento autentico e parlante questo mio giudizio, poichè mi riescì di scorgere sotto quella di s. Paolo un' iscrizione, che non potendo legger da presso mi trasmise poi cortesemente il sig. cav. Tolomei podestà di Pistoja amantissimo conservatore delle patrie memorie:

A. D. MCCCL MAGISTER JACOBUS OLI MATEI DE PISTORIO

Il quale scritto è sul plinto della statua medesima. Il parlare di tutte queste sculture sarebbe dovuto non alla storia dell'arte, ma a quella degli artisti e porterebbe le nostre osservazioni lungi dal punto principale a cui ci eravamo proposti di condurle.

Corporazioni di artisti e scultori.

Nel periodo di questo secolo XIII coll'esempio di Nicola e di Giovanni si svegliarono molti ingegni italiani e gli scultori furono moltissimi e assai più di quello si crede da chi non si dà cura di esaminare le molte e immense opere che furono intraprese per tutta l'Italia. Noi abbiamo veduto nel secondo libro le grandiose fabbriche piene di ornamenti e di sculture, alle quali fu posto mano e non abbiam fatto parola che di alcuna delle principali, mentre molte altre in onor della religione e della publica rappresentanza ne furono elevate ed arricchite con ogni sorta d'ornamenti e sculture. Presso che tutti gli architetti erano egualmente scultori, e ciò oltre il porre un accordo nelle opere, non esponendosi il merito d'un'arte a conflitto col sagrifizio dell'altra, ne risultava anche una tale esecuzione per cui le opere stesse sembravano di getto. Da ogni parte accorrevano i giovani artisti per formarsi alle nascenti scuole sotto la protezione dei comuni e delle *opere* delle chiese, chiamandosi con questo nome quella specie di magistratura incaricata della sopravveglianza degli edifizj che oggidì direbbesi *fabbricieri*. Sino da questa età noi conserviamo in Italia memorie di corporazioni d' artisti le quali senza punto imbrigliare il genio degli uomini, erano utilissime per mantenere l' ordine nella loro gerarchia e regolare tutte le loro attribuzioni con una specie di forma costituzionale, *lo spirito di corpo* non essendo mai disutile per mantenervi una dignità e una nobilissima emulazione.

Indistintamente gli scrittori tutti dicevansi allora *magistri lapidum*, poichè nei rogiti che abbiamo citati fu così anche chiamato Nicola Pisano, quando fu convenuto con lui pel pulpito di Siena. Le occasioni e la protezione prestamente formano un numero d'artisti, ove si tenga centro da qualche insigne maestro, da cui tutti possano trarre utile insegnamento e onorevole impiego. Alla metà circa del XIII secolo sessantauno maestri tenevano già

bottega di scultori in Siena e se anche tutti non erano statuarj, lo erano però molti di questi, poichè Nicola e Giovanni Pisani, Ramo di Paganello, Arnolfo, Lapo e parecchi altri distinti vi si annoveravano. È ben verosimile che in ogni cospicua città ove si ergevano grandiosi edifizj vi fossero queste corporazioni che più o meno si sono poi mantenute colle loro discipline fino a dì nostri, in cui esistono in altra forma col nome più cospicuo di accademie. Quello che nelle latine iscrizioni dicevasi *magister lapidum* chiamavasi in Venezia *tagliapietra*, conservandosi ora nel vernacolo linguaggio questa generica denominazione che equivale a *scarpellino*, giacchè tutti adoperano lo scarpello e tagliano la pietra e scolpiscono; di fatti vedesi una Vergine col bambino sculta nel 1340 dall'Arduino con quest'epigrafe ARDUINUS TAJA PETRA FECIT.

La corporazione che nell'età di cui parliamo esisteva in Siena sì numerosa aveva statuti separati da quelli dei pittori che dipoi quasi sempre abbiam veduto essere uniti. Noi potremo ora estesamente vederli come ci sono pervenuti, sebbene si conosca a onor delle arti nostre, che questi che produciamo non sono altro che una conferma di più antichi statuti; e il Tizio nell'anno 1292 delle sue cronache sanesi manoscritte dice, che in quel tempo furono volgarizzati. *Statuta materna lingua edita sunt ad ambiguitates tollendas*. Gli attuali sono estratti dall'archivio dell'opera al n. 1344 (1).

Statuto degli scultori in Siena 1292.

„ In nomine domini amen. Ad honorem Dei et beatae Virginis Mariae et „ Potestatis populi et vigintiquatuor Senensium et ad honorem et bonum sta„ tum magistrorum lapidum Senensium et eorum dominorum qui erunt in fu„ turum. Haec est voluntas magistrorum lapidum infrascriptorum videlicet „ quod in publica convocatione magistrorum vel majoris partis debeant eligi „ tres rectores et unus Camarlengus qui debeant durare et stare in eorum Si„ gnoria per sex menses et non plus, et quolibet ex dominis debeat habere „ pro suo feudo X sol. et Camarlengus habeat V sol. et ante finem eorum „ termini per unum mensem debeant eligi similiter alios tres rectores, et unum „ Camarlengum et sic de singulis sex mensibus et in sexto mense, donec di„ cta societas duraverit, et hoc modo debeant eligi scilicet quod fiant brevia, „ et mittantur simul de quibus tres sint scripta, et debeant ire ad capiendum „ eos LXI magistri XXI de terserio civitatis et XX de valle s. Martini et XX „ de Camullia et quicumque dicta brevia scripta caperent ipsi debeant eligere „ rectores, et camerarium et XIII consiliarios, V de civitate, IIII de valle „ s. Martini et IIII de Camullia.

„ Item quod dicti consiliarii nec aliquis eorum possint sive possit cambiare „ nec aliquis alius in loco ipsorum vel ipsius mitti nisi esset infirmus vel extra „ civitatem Senarum.

(1) Della Valle Let. San. T. I. p. 280.

„ Item quod quicumque fuerit rector vel camerarius vel consiliarius deinde
„ ad III annos non possit habere in dicta arte aliquam signoriam.

„ Item quod rectores et camerarius nec aliquis eorum non possit pro co-
„ mune dictae artis aliquas expensas facere sine consilio omnium magistrorum
„ vel majoris partis.

„ Item quod si quis magister habuerit cum aliquo ex magistris dictae artis
„ aliquam litem vel brigam possit unusquisque coram eorum rectoribus ducere
„ judices, et notarium, et advocatos ad dicendum eorum jura et ad audiendum
„ eos.

„ Item quod si quis magister foretaneus intraverit in dicta arte, magistri
„ dictae artis ipsum debeant sociare.

„ Item quod camerarius teneatur XV diebus ante finem sui termini reddere
„ rationem de lucris acquisitis, et expensis in publica convocatione, et super-
„ fluum distribuere inter magistros pro parte.

„ Haec petunt mitti et statui in brevi magistrorum Senensium cum emen-
„ dabitur etc.

Se le arti avessero progredito con pari passo come si videro risorgere sotto lo scarpello di Nicola, il secolo dei Medici avrebbe ecclissato quello di Pericle e di Alessandro; ma noi dovremo vedere necessariamente poste alcune remore al rapido progresso che far potevano. Lo stato in cui si trovò Nicola Pisano è singolare. Tutto ciò che lo aveva preceduto era molto al di sotto di lui e per elevarsi ad un tratto fu forza di un genio straordinario. Le difficili circostanze che sembrano opporre una barriera ai progressi degli uomini producono talvolta un effetto contrario, poichè affinano l'ingegno, fanno sentire il bisogno di frangere ogni ritegno, e quindi rese per la contenzion dello spirito maggiori le forze, l'uomo diviene capace allora di un tal impeto che mai riceve nella progressione lenta e ordinaria di tutte le cose. Non è meraviglia se nell' andamento di questa storia si riconoscerà che lo spirito dopo alcuni voli arditissimi ha fatto certe stazioni in cui sembra avere retroceduto, e le opere degli scolari di Nicola ci sembreranno talvolta della mano inesperta de' suoi predecessori. Giovanni suo figlio si diede troppo a copiare le opere del padre e non avendo tutto il suo genio, questa servile imitazione lo raffreddò maggiormente. Trovò, che già l'arte aveva fatto un gran passo, che vi erano delle orme nelle quali porre il piede, ma l'originalità è sol propria di chi sa imprimerne delle nuove senza distogliersi dal cammino. In conseguenza noi saremo astretti a rinunziare alle volte a quella graduata progressione che sembra tanto naturale e non si verifica sempre. In questi intervalli noi porremo gl' imitatori e le scuole le quali non hanno servito che a mantenere l'arte nel suo stato, ma non possono gloriarsi d'averla fatta avanzare di un passo. Non è delle arti come delle scienze esatte; queste procedono con un ordine costante

e per una serie di conseguenze e di risultamenti che si toccano e si misurano, diversamente da quanto veggiamo accadere nelle opere di genio dove sono poste a contatto e a concorso la ragione, l'ingegno, il gusto ed ogni genere di talenti amabili e profondi ad un tempo.

NOTA INTORNO AD UN PERGAMO DI PISTOJA E AD ALCUNI SCULTORI TEDESCHI.

È singolare la facilità con cui viene talvolta da alcuni asserito un fatto preventivamente al farne un diligente esame e col solo riportarsi all'autorità di accreditato scrittore. Egli è vero che vi sono dei casi moltissimi nei quali il nostro rispetto verso le asserzioni di non fallaci ed accurati autori ci dee far adottare il loro parere senza riguardo, ma infinita circospezione occorre allorquando replicati argomenti si hanno di equivoci gravissimi da loro presi, come per esempio intorno a tutto ciò ch'è stato scritto dal Vasari, specialmente sui tempi a lui anteriori. E imperdonabile però riesce l'abbandonarsi a una cieca credenza ove l'ispezione oculare del monumento offre luogo a ragionevoli conghietture, le quali sieno di maggior peso delle vaghe asserzioni e delle incerte tradizioni. Il caso presente del bellissimo pergamo di san Giovanni *fuor civitas* in Pistoja è uno di quelli che dà argomento di particolare osservazione, e non vuolsi ora trattare colla superficialità con cui è stato finora riguardato.

Dice il Vasari nella vita di Nicola e Giovanni da Pisa, che i pistojesi *fecion fare a esso Giovanni un pergamo di marmo per la chiesa di s. Andrea simile a quello che aveva egli fatto nel duomo di Siena* (si osservi che il pergamo di Siena fu fatto dal padre e non da lui siccome è provato a pienissima evidenza) *e ciò per concorrenza d'uno che poco innanzi n'era stato fatto nella chiesa di s. Giovanni evangelista da un tedesco che ne fu molto lodato*. Sostenuto dalla sola opinione del Vasari il sig. Ciampi nella sua Sagrestia de' begli arredi soggiugne: *Pistoja che in que' tempi ambiva molto nelle arti non paga del pergamo di Guido da Como condusse per farne un' altro un artista di cui ignoriamo il nome e la patria, e che il Vasari chiamò tedesco;* indi descrive questo pergamo e loda il disegno delle figure trovandolo *d' una correzione per quel tempo mirabilissima*, e facendo riflettere che *il panneggio sembra preso dal vero;* poi dopo aver lodata *la pulizia e l' esattezza che sorprende* biasima le fisonomie *quasi tutte uniformi, senza sentimento, le azioni quasi simili*, concludendo *che per questi difetti tutta l' opera riesce assai languida e fredda*.

Chiunque si presenti dinanzi a quel pergamo si aspetta ragionevolmente di trovarvi uno stile molto diverso da quello di Giovanni e di Nicola, se vuol menarsi per buona la supposizione che ad emulazione di un autore tedesco questo italiano scultore lavorasse con uno straordinario impegno. Ma sembrami stranissima cosa che i lodatori di questa opera non abbiano riflettuto come al contrario sieno in essa imitati non solo, ma copiati molti luoghi delle anteriori opere di Nicola pisano. Al primo affacciarsi dinanzi a quelle portentose sculture vi si vede un magistero non ordinario in quei tempi, una invenzione ingegnosa, un'esecuzione preziosa e ben tutt'altro che freddezza e languore, che anzi spira da quelle teste una vita, un carattere pieno di tale energia che può venire a contesa colle migliori produzioni del padre e del figlio pisani. Qualora uno voglia convincersi di questa mia opinione, oltre l'ispezione occulare che può fare sul luogo, basta che esamini alla tavola XXXIX i due

bassi rilievi della Salutazione e della Natività, nei quali più particolarmente possono rilevarsi le imitazioni delle sculture pisane intagliate alla tavola XIV., colla differenza che queste di Pistoja essendo eseguite da un disegnatore più fermo conservano anche meglio il carattere originale. Basterà poi osservare le poche teste più in grande, che ho fatte disegnare insieme a que' due compartimenti, le quali sono tolte dal transito della Madonna, per giudicare come non sia freddo altrimenti nè languido lo scarpello di questo supposto tedesco. Ciò che avvi di certissimo in un tal fatto si è, che nulla di più distinto fu operato avanti la fine del XIII secolo in Italia; che questo pergamo non isfigura posto a confronto colle preziose sculture di Pisa, di Siena e di Bologna; e quello che è più, che in tutta la Germania non veggonsi monumenti il cui stile possa venire al paragone di queste bellissime sculture. Osservasi singolarmente che nel primo di questi due bassi rilievi da me riportati lo scultore, qualunque siasi, ha riunito in una sola composizione i due soggetti tali come Nicola da Pisa li rappresentò in guisa di accessorj separatamente nelle due natività sui pergami di Pisa e di Siena, quello cioè dell' Annunziazione e l' altro della Salutazione.

Qualora Giovanni da Pisa avesse dovuto venire in certo modo a disfida con un emulo di tanto valore, sembra che i modi dell' uno non dovessero esser quelli dell'altro, e che per diversa strada amendue alla gloria tendendo, non dovessero esservi tanti punti di contatto fra le due diverse scuole e molto meno fra i soggetti e le invenzioni. Singolarmente parlando della nascita sopraccitata, scolpita già da prima in quel modo e con quelli atteggiamenti da Nicola nel battistero di Pisa e nel duomo di Siena, che veggiamo poi imitata nel pergamo di cui si parla in s. Gio: *fuor civitas* in Pistoja, non pare troppo ragionevole che Giovanni egli stesso avesse poi ripetuto il medesimo soggetto in una forma nullamente diversa, allorchè pochi anni dopo scolpì il pergamo nella cattedrale pisana, ove presso che tutte ripetè le invenzioni e copiò coi bassi rilievi paterni anche queste che vorrebbero attribuirsi al suo emulo tedesco in Pistoja. Se ciò fosse e chi non vede come Giovanni si sarebbe fatto modello d'un suo antagonista? La qual cosa è contro la natura del genio e d' ogni nobil principio d'emulazione. Per le quali osservazioni il pergamo di s Gio: *fuor civitas* se non è opera di Nicola medesimo lo è d' alcuno de' suoi più valenti scolari ed imitatori, quando non sia posteriore a Giovanni medesimo.

Gli scrittori di queste materie ove non hanno potuto con ferma reminiscenza considerare le relazioni d'un' opera con un' altra, ovvero non sieno stati in caso di averne sott' occhio i più diligenti disegni sono caduti in isbagli singolari. Lo stesso signor Morona, da noi tante volte citato pel suo benemerito lavoro intorno le arti pisane, travvede parlando di questo prezioso monumento (ch'io non sò con qual prevenzione egli riguardasse) e soggiugne: *che una tal maniera molto indizio gli dette di quella di Gio: Balduccio Pisano*. Per rispondere a questa sua osservazione io non ho che a pregare il mio lettore a voler fare il facilissimo ed utile confronto della tavola XXXIX ove sono diligentemente disegnate le sculture del pergamo di Pistoja, colla tavola XXXVI ove con tutto lo scrupolo sono presentati tre monumenti dello scarpello di Balduccio. E quand' anche volesse supporsi che i disegnatori fossero stati alquanto infedeli nell' imitazione di queste sculture (il che realmente non è) io lascio ch' egli giudichi sull' immensa distanza di stile, che sembra di quattro secoli tra l'uno e l'altro di questi scultori. Tutto ciò ci avverte del pericolo che s' incorre giudicando con certe prevenzioni di patrio amore, ovvero pronunciando opinioni in cose ove le teorie non possono andar disgiunte dalle pratiche di questi studj per voler trattarne fondatamente.

Gli scultori tedeschi in quell'età erano già famosi in Alsazia per la nascente fabbrica del duomo di Strasburgo; i saggi però di quello

stile possonsi vedere alla tavola XXXVIII onde convincersi della distanza di modi di esecuzione che vedevasi tra questi e quelli. Ma i migliori artefici che trattassero i metalli sembra che fossero nella Germania, e oltre il passo del monaco Teofilo che nel suo prologo al primo libro dice *quicquid in auri, argenti, cupri et ferri, lignorum lapidumve subtilitate solers laudat Germania*, abbiamo dalla *Vetus liturgia Alemannica* di Martino Gerberto sino i nomi di argentieri che tra il X e il XII secolo lavorarono mirabili cose, come quel *magister Conradus de Huse argentarius* altrove citato, che in un calice scolpì altrettante cose meravigliose quante fra Teofilo ne propone per il magnifico incensiere da lui descritto. Non potrebbe dunque darsi il caso che fosse rimasta memoria di qualche tedesco celebratissimo per questo genere di lavori; che fossersi vedute anche in Italia opere sue; che fossevi venuto egli stesso e che a questo si attribuissero le opere, le quali mancanti d'iscrizione per incertezza o silenzio di tradizioni non si sa a chi attribuirle? Sebbene a volerle bene esaminare si ha fondamento a far legittime conghietture per lo stile assai pronunciato della loro esecuzione. Sembra in vero che se un eccellente artista tedesco fosse venuto a Pistoja a scolpirvi un tanto lavoro, non avrebbe ommesso d'incidervi il nome o l'anno, come fu eseguito nel famoso calice dell'abbadia di Weingarten in Svevia, intagliato in impercettibile forma alla tavola XXIX dell'opera del signor d'Agincourt. Pare che uno straniero, il quale voleva dar conto di sè in Italia, ove risorgevano questi studj, non avrebbe facilmente rinunciato a lasciare un indizio non dubbio della patria e della persona. Noi abbiamo al contrario ripetuti argomenti della modestia di molti nostri autori e specialmente di Nicola Pisano che non lasciò scolpito nè anno nè nome in molte opere sue, e specialmente in quella di s. Domenico tanto celebrata e che diede il primo segno del vero risorgimento delle arti italiane. I lavori portentosi della facciata Orvietana, appunto perchè privi la più parte dei nomi de' loro artefici, hanno condotto in errore chi gli ha finora osservati spogli di quella profonda critica e di quell'esame accurato senza il quale al padre e al maestro attribuironsi opere che al figlio e agli allievi si aspettano.

Pieno della persuasione che effettivamente esser dovesse in quell'epoca appunto vivente un qualche sublime artefice tedesco, quantunque a piena evidenza convinto che il pergamo di Pistoja appartenga alla scuola pisana, e pur cercando i motivi dell'erronea persuasione di chi ha precedute le mie ricerche, io credo di aver trovata luce che basti in un codice della Biblioteca Magliabechiana, che sebbene non sia autografo, pure è copiato da uno scritto di Lorenzo Ghiberti, del quale ad altro luogo avremo opportunità di valerci. Ho dunque rilevato che nel tessersi dall' autore una specie di storia degli artisti che il precedettero, parla di un famoso tedesco vivente appunto nel tempo in cui si fecero le sculture dei pergami Pistojesi delle quali si è fatta parola. Non ispiacerà trovarne qui recato lo squarcio per intero, quantunque scorretta e mutilata in molti luoghi sia questa copia antica e preziosa.

„ In germania nella città di Colonia fu „ uno maestro dell'arte statuaria molto perito; fu di eccellentissimo ingegno, stette col „ duca d'Angiò, feceli fare moltissimi lavori d'oro, fra gli altri lavori fe una tavola „ d'oro la quale con ogni sollecitudine, e disciplina questa tavola condussela molto „ egregiamente. Era perfetto nelle sue opere, era al pari degli statuarj antichi greci, fece le teste meravigliosamente bene, „ ed ogni parte ignuda, non era altro mancamento in lui se non che le sue statue erano un po corte. Fu molto egregio, e dotto, ed eccellente in detta arte. Vidi moltissime figure formate delle sue, aveva „ gentilissima aria nelle sue opere, fu dottissimo. Vide disfare l'opera, la quale aveva „ fatta con tanto amore e arte pe' publici bisogni del Duca, vide essere stata vana la „ sua fatica, gittossi in terra ginocchioni, e „ alzando gli occhj al cielo e le mani parlò „ dicendo: O signore il quale governi il cielo

„ e la terra, e costituirsi tutte le cose, „ non fia la mia tanta ignorantia ch'io segui „ altro che te, abbi misericordia di me. Di „ subito ciò che aveva cercò di dispensare „ per amore del creatore di tutte le cose; an- „ dò in su uno monte ove era uno grande „ romitorio, entrò et ivi fece penitentia men- „ tre che visse, fu nell'età, finì al tempo di „ papa Martino. Certi giovani i quali cerca- „ vano essere periti nell'arte statuaria mi dis- „ sono come ora esso dotto nell' uno genere, „ e nell'altro, e come esso dove abitava ave- „ va . . . . era dotto . . . . fu grandissimo di- „ segnatore, molto docile. Andavano i giova- „ ni che avevano volontà d'apparare a visi- „ tarlo pregandolo, esso umilissimamente li „ riceveva dando loro dotti ammaestramenti, „ e mostrando loro moltissime misure, e fa- „ cendo loro molti esempli, fu perfettissimo „ con grande umiltà, finì in quel romitorio, „ e conciossiacosachè eccellentissimo fu nell' „ arte e di santissima vita.

Questa giustizia resa dal Ghiberti alle opere d'un famosissimo tedesco ci assicura abbastanza, che se in Italia, e singolarmente in Toscana, fossero al suo tempo rimaste opere distinte, non avrebbe mancato di citarle, giacchè deplora la distruzione di quella che fu eseguita in oro pel duca d'Angiò, e che pei bisogni dello stato si vede che fu convertita in moneta. Questo celebre artista giudicando quanto da Teofilo fu scritto intorno agli orefici e lavoratori di metalli in Germania pare che lavorasse quasi sempre in materie preziose, e poco per conseguenza può essere rimasto perchè si possa ora riconoscere il merito dell'arte sua; tanto più che una parte sola del corso degli anni di sua vita egli dedicò a questi studj, mentre pel dolore della tavola d'oro distrutta se ne andò romito, e verisimilmente non attese più ad alcun lavoro, a meno che non si occupasse in qualche vaso sacro, o in qualche reliquiario. L'epoca poi in cui fiorì si combina perfettamente con quella appunto in cui viveva Giovanni pisano, mentre è chiaramente indicata dal servigio che l'argentiere tedesco prestò al duca d'Angiò Carlo II e dall'essere stato contemporaneo di papa Martino, il cui pontificato non durò che soli quattro anni dal 1281 al 1284 inclusive, e Giovanni non morì che nel 1320, talchè si erano trovati contemporanei per molta parte della loro vita. Ciò mi conferma sempre più nell'avviso che celebrati molti tedeschi in quest'arte, e celebratissimo poi questo di Colonia, si sia facilmente a lui attribuita alcun'opera insigne di cui mancassero tradizioni, iscrizioni e memorie per verificarne l'autore.

Potendo provarsi che vennero stranieri a lavorare in Italia in quei primi secoli, egli è certo che questi furono tedeschi, e siccome si vedono in diversi luoghi alcuni dei loro nomi, che allora non erano certamente comuni in Italia, si accrescono le conghietture che dalla Germania venissero qui molti artefici non tanto per imparare come per esercitarvi la loro arte. Già abbiamo veduto che in quel tempo appunto un tedesco fu l'architetto della chiesa d'Assisi (quantunque aperto il concorso a tutti gl'italiani che v'intervennero non senza gloria), e che un altro tedesco insigne nell'architettura e forse anche nell'arte fusoria per nome *Guglielmo*, lavorò in compagnia di Bonanno a Pisa nella famosa torre. Già abbiamo non solo indagato da quanto scrivono gli autori lombardi, ma da quanto anche da documenti si è potuto arguire che la fabbrica del duomo di Milano, se non fu incominciata da quell' *Enrico Gamodia*, o *Zamodia*, lo fu da qualche altro di cui non rimane memoria e fu proseguita col sussidio di quei tedeschi che furono artefici del duomo e della torre di Strasburgo; e che quel portentoso edifizio (quantunque possa dirsi opera italiana) ebbe incremento da ingegneri ed architetti alemanni. Anche ad un Enrico e ad un Niccolò figlio di Bonaventura si dee attribuire il bellissimo reliquiario che a guisa d'un tabernacolo racchiude la testa di s. Sigismondo, e che conservasi ora nella cattedrale di Forlì ed era prima in s. Agostino. Questo magnifico monumento, eseguito a quel che sembra verso la fine del XIV secolo, è prezioso per i lavori di fonderia, di cesello, di smalto, di

niello, in somma è un capo d'opera di oreficeria e pareggia in bellezza di esecuzione i più ricchi evangeliarj e le più distinte opere orientali che si conservino di quell' età. Forse il d'Agincourt non lo vide e ne tacque, poichè sembra impossibile che se fosse stato da lui conosciuto non ne avesse fatto almen cenno. Sul piede di questo sta scritto *me fecit in Forolivio Nicolaus magistri Ture, et Henricus ejus nepos;* e sul manico *hoc opus factum est tempore fratris Sigismundi et domini Leonis.* In un libro manoscritto conservato in casa Rosetti trovasi una lettera di fra Sigismondo Beni, scritta al sig. Dott. Carlo Marchesi l'anno 1670 da Faenza dalla quale rilevasi, che questo frate teneva seco lui carteggio comunicandogli le memorie estratte dall' archivio di s. Agostino. E in questa lettera sul proposito di s. Sigismondo così si esprime: *In materia del tabernacolo ove risiede il capo di s. Sigismondo, fu fatto a Forlì, ma non da un forlivese, bensì da uno abitante in Forlì.* Rilevasi ancora da un altro paragrafo che *nel 1403 fra Sigismondo da Forlì agostiniano segretario e commensale di Benedetto vescovo di Montefeltro e della provincia di Romagna rettore, ottiene di poter girare il mondo con un compagno e duoi servitori senza pagar dazj, gabelle, porti, navi ec. di questo vi è scrittura autentica nell' archivio di s. Agostino di Forlì.* Dalle quali cose si rileva, che il reliquiario fu fatto fare probabilmente da questo ricco frate Sigismondo appunto nell' epoca da me accennata altrove, e lo avrà come porta lo scritto fatto anche eseguire in Forlì da artefici tedeschi, che in quel genere di lavori erano da lungo tempo famosi e che da lui saranno stati invitati. Un Enrico d'ignota origine abbiamo veduto aver intagliati capitelli sotto l'architrave della porta di s. Andrea di Pistoja di rozzo ed antichissimo lavoro; e un Enrico, parimenti di vecchia data, nel principio del XIV secolo scolpì il pergamo del duomo di Modena; la qual opera quand' anche voglia supporsi d'autore tedesco, o di paese vicino alla Germania, credo però che possa giudicarsi della scuola di Agostino ed Agnolo sanesi. Nè strano in alcun modo io credo il supporre che tratti dalla fama del magistero di quei scultori, d'ogni parte ne venissero dai confini d'Italia e dall' estero sotto di loro ad imparare, siccome posteriormente abbiamo veduto essersi fatto e farsi ancora in ogni altra di quelle arti le quali appartenendo, come ogni bel frutto, a certi terreni quasi esclusivamente, se possono prodursi anche altrove (come i frutti de' paesi caldi in Moscovia o in Inghilterra) vi perdono però di sapore, e se vi si trapiantano adulti, come in altri paesi s'è fatto, vi vegetano bensì ma tralignati.

In proposito del pergamo di Modena io non voglio lasciare di farne parola, giacchè per incidenza si apre l'opportunità di favellare di questo Enrico. Intorno alla cornice stanno scritte in una sola linea che forma il giro intero del pergamo i seguenti versi, difficili a leggersi:

ANNIS PROGRESSI DE SACRA VIRGINE CHRISTI,
UNDENIS GEMINI, ADIUNCTIS MILLE TRECENTIS
HOC THOMASINUS DE FERRO PLANTA JOHANNIS,
MASSARIUS SANCTI VENERANDI GEMINIANI
FINGI FECIT OPUS: TURREM QUOQUE FINE NITERE
ACTIBUS HENRICI SCULPTORIS CAMPIONENSIS. (1)

A vero dire la forma dei caratteri, e singolarmente la patria dello scultore, mi hanno fatto pensare non poco, dimodochè trovando scritta l'ultima parola con queste sole lettere CAPIOĒSIS, volendovi pure cercare un senso, non senza l'ajuto e il consiglio di dottissimi amici pervenni a leggere: *Henrici Capioensis*, traducendolo per *Prendispada* da *ensis*, giacchè in quell' epoca appunto cominciavano i cognomi ed erano tutti di questa fatta come *Caccianemici*, *Prendiparte*,

(1) Ho riportato l'iscrizione in forma legibile senza le difficili sigle colle quali stà scritta sul pergamo, poichè è rimosso ogni dubbio sulla sua vera lezione.

Pelavicini ec.; mi stava quasi tranquillo della versione a questo modo, *nell' anno di Cristo 1322 Tommasino del Ferro figlio di Piantagiovanni massaro di san Geminiano fece scolpire quell' opera e finire la fece dallo scultore Enrico Prendispada*, quando coll' iterare le diligenze che mai non bastano, ho verificato dall' archivio capitolare del duomo di Modena, per ricerche anteriormente anche fatte dal Tiraboschi, che esisteva una famiglia di Campione, terra fra i laghi di Como e di Lugano al Nord dell' Italia e vicina alla Germania fecondissima di artefici di quella natura, ove cominciava ad essere famigliare appunto il nome di Enrico, terra di cui era anche nativo quel Marco da Campione e quegli altri di sua patria e famiglia che citansi fra gli antichi architetti e scultori del duomo di Milano. Questa famiglia dunque di Campione già fino dallo spirare del XII o cominciare del XIII secolo aveva l' impiego di lavorare marmi per la cattedrale di Modena. Il documento è del 30 novembre 1244 e vi si accennano antichi patti per questi lavori tra il soprastante e un *Anselmus de Campilione Episcopatus Cumani*, e nuovi patti in quello si fanno poi con un Arrigo figliuolo d' Orazio, figliuolo d' Anselmo, dal che deduce il diligentissimo bibliotecario Tiraboschi che l' Arrigo da Campione che lavorò nel pulpito e nella torre nel 1322 probabilmente era nipote dell' altro Arrigo che vi lavorò nel 1244, talchè per cinque generazioni questa famiglia dovette essere impiegata in servigio di quella cattedrale.

Piacemi qui anche riflettere che ben esaminando in Italia le opere degli scultori del medio evo si trovano argomenti onde venire in chiaro di simili verità e di nomi che si credono oscuri e di autori di cui s'ignorano le opere che pur sarebbero meritevoli delle maggiori lodi. Questa razza di scultori e architetti luganesi o vogliam dire con più precisione da Campione, diede fino da quel tempo gran numero di artisti valentissimi, e chiamati, siccome dalle cronache de' monasteri ho potuto rilevare, di frequente a lavorare nei grandi edifizj che sorgevano per tutta l' Italia, si formavano alla scuola dei primi maestri sotto dei quali cominciavano a lavorare come scarpellini e finivano come maestri e colleghi. Le cronache milanesi ci rammentano tutti i nomi di quei *campionesi* che lavorarono nel duomo, ma non sappiamo con precisione da esse quali fossero i loro lavori. Non è così del pulpito modonese, nè della sommità della torre elegante di quella città, nè più ancora del magnifico mausoleo di Can Signorio in Verona, uno dei più grandiosi eretti in Italia nel 1375. Questo appunto è opera di quel Bonino da Campione di cui abbiamo parlato al capitolo del duomo di Milano, leggendosi nel più basso listello del fregio la seguente iscrizione: HOC OPUS SCULPSIT ET FECIT BONINUS DE CAMPIGLIONO MEDIOLANENSIS DIOCESIS. Può aversi un' idea di questo magnifico monumento alla tavola XXIV, e se ne può vedere qualche porzione alla tavola XXXV, dalle quali ispezioni risulterà che lo stile di questo Bonino non era molto conforme al migliore che si adottava allora in Italia, ma sentiva un po' del tedesco. Molte simili opere, e fors' anche i mausolei de' Signori di Milano, che hanno la data di quel tempo, appartengono a questi artisti, che si sono detti tedeschi anche abusivamente per la distanza e il minor contatto che eravi tra popoli dell' Italia superiore e quei dell' Etruria, della Venezia e del mezzogiorno, i quali comunicavano con una relazione più immediata e seguita.

Queste antiche iscrizioni il più delle volte sono atte a dilucidare importantissimi passi d' istoria, ma qualche volta sono enigmi, per isciogliere i quali non basterebbe un Edipo, a meno che non si volessero fare dei sogni. Molte potrei recarne di oscurissimo senso, come quella che vedesi scolpita sull' architrave della porta maggiore di s. Gio: in Lucca, la quale non basta che sia mancante e scorretta, prima per opera forse di chi la scrisse, poi di chi la scolpì, ma vi si vede anche adoprata (come mi disse scherzosamente alcuno ch' io consultai) la lingua di Babele. Io non riporterò le sigle barbare e strane

incise sul marmo, che così leggesi all'incirca: ..... PROXIMUS ILLI ..... PETRUS VICINO ..... BENEDICTUS EXERCITUS . ECCE DISPENSATOR JOHANNES ET IN AGMINE QUARTUS . SACRA DABANT POPULOS ORIENTIS MUNIA LAUDIS. LEXIT ATQUE CANIT VILLARUM NEMPE MAGISTRUM. Ma dopo aver così bene o male indovinati i caratteri, non se ne può raccapezzare a tastone che un sentimento confuso. Pare che dopo avere nominato Cristo forse e qualche principal santo si dica: *Oh benedetto esercito: Ecco che vien quarto nella schiera l'elemosinario Giovanni. I popoli d'Oriente gli davano sacri tributi di lode; che il nostro popolo ha letti e canta il protettore delle nostre ville.* Da tutto questo non risulta alcuna notizia opportuna per le nostre arti, come io da prima ebbi lusinga, vedendo su quell'architrave ornato di sculture un tale scritto di antichissima data. Non si saprebbe a che cosa voglia alludere quest'iscrizione, quando non intendasi il quarto Giovanni, che sugli altari adorasi dai lucchesi, contandosi s. Gio: vescovo di Lucca, il beato Giovanni Camaldolese, il beato Giovanni Bonvisi e il beato Giovanni dalla Spelonca. Traendo questi dalla vita eremitica il merito della santità, e la vita ermitica avendo avuto origine in *Oriente*, per conseguenza è molto facile che colà avessero alcuni di questi santi riscosso *tributo di lode*, e forse *il quarto della schiera* sarà stato il Camaldolese, o quello della spelonca. Presso i lucchesi era in venerazione grandissima la vita eremitica, poichè annoverasi fra i loro taumaturghi di religione s. Antonino primo eremita e primo institutore di questo mistico modo di santità in Italia, avendovi egli insegnate le pratiche tre secoli avanti che fiorisse il notissimo maestro dell'eremitica vita s. Paolo; dimodochè se non fosse questi il quarto dei santi Giovanni, esser poteva sempre un quarto nella gerarchia de' romiti. Le notizie di questi quattro santi Giovanni, tutti lucchesi, io le ho tratte da una *Memoria delle cose di Lucca pubblicata dal reverendo signore Vincenzo Marchiò nel* 1721 che però non parla dell'iscrizione. Io non ho saputo ravvisare in questo marmo niente di più di quello che dottissimi letterati tentarono di spiegarvi, e che ho qui recato per norma di chi crede sormontabile ogni difficoltà; unicamente riportando questa congerie di spropositi, perchè si vegga con quali miserie alle volte siamo astretti a lambiccarci il cervello colla lusinga di raccogliere il compenso di qualche utile verità.

CAPITOLO QUARTO

DEGLI SCULTORI CONTEMPORANEI, E DEGLI ALLIEVI DI NICOLA E DI GIOVANNI PISANI.

Nacque Arnolfo nel 1232, allorchè appunto Nicola avendo compiuta la sua prima grande opera dell'arca di s. Domenico riempiva l'Italia di sè verso la fine di quel secolo, e impropriamente si è riguardato siccome separato di scuola e di stile dai Pisani, da quelli che seguono ciecamente il Vasari, il quale non ha rettamente illustrate queste prime epoche della storia delle arti. Egli è fuor d'ogni dubbio che Arnolfo studiò l'architettura e la scultura da Nicola, come veggiamo chiaramente dall'istromento altrove citato per la costruzione del pergamo sanese, ove si dice *et etiam in Kadis Martii proxime predictis, pro suis discipulis secum ducat Senas Arnolfum et Lapum suos discipulos quos secum pro infrascriptis salariis ut infra scribitur tenebit usque ad complementum dicti puy*. Dalla qual cosa si scorge con tutta evidenza come Arnolfo non solo era scolaro di Nicola, ma come non poteva esser figlio di Lapo secondo che scrive il Vasari, mentre avendo avuto allora Arnolfo l'età già di 34 anni, che può correre per tenere un luogo fra'suoi alunni, non sarà mai stato credibile che si fosse posto assieme col padre, il quale ne avrebbe avuto circa 60, a studiare sotto Nicola. Arnolfo e Lapo erano bensì amendue alla scuola e lavorarono assieme coi Pisani, ma il primo non aveva che far col secondo, se non per avere un maestro comune.

Arnolfo scolaro di Nicola Pisano.

Era in Toscana in quel tempo quel Jacopo tedesco, di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente, costruttore della chiesa d'Assisi che ottenne di poter innalzare in concorso di molti altri italiani, i quali presentarono i loro modelli; e dal dirsi *Lapo*, forse per abbreviazione di *Jacopo*, Vasari ha dedotto che questo e quello fossero un'identica persona. Tutto però dimostra senza alcuna sorte di confusione o intralcio di epoche e nomi, che Jacopo era un tedesco, o vogliam crederlo anche lombardo, il quale non potè essere scolare ma contemporaneo di Nicola, e Lapo fu un altro che annoverato tra'suoi alunni lo seguì e divise con lui le sue fatiche e i suoi emolumenti. Arnolfo era nativo di Colle di Valdelsa, e figlio di un certo Cambio (come rilevasi nell'archivio delle riformagioni al libro di provisioni della città di Firenze segnato K nell'anno 1299 e 1300). Vasari di questi nomi fa una confusione che noi abbiamo

Lapo non è padre di Arnolfo.

tolta facilmente col testo dell'istromento di Siena; e Baldinucci si contraddice in due luoghi diversi de' suoi decennali, dando giustamente Arnolfo per figlio di Cambio da Colle nella sua vita, e dimenticandosene poi quando più avanti estese la vita di Simon Memmi, che riferisce essere autore *dei ritratti di Cimabue e di Lapo architetto, d'Arnolfo suo figliuolo e di sè medesimo*. Si vede che ricade spensieratamente nell'error del Vasari, dimenticandosi d'averlo emendato in un capitolo anteriore, e vi ricade precisamente, poichè Vasari nella vita di Simone dice la stessa cosa: *furono ritratti da Simone .... Cimabue, Lapo architetto, Arnolfo suo figliuolo e Simone stesso*. Non superflui io reputo questi confronti, poichè ci levano chiaramente alcuni dubbj che pareva restassero intorno ai primi nomi de' più celebri artisti, e quindi Jacopo tedesco sta benissimo per autore del tempio d'Assisi, Arnolfo è figlio di Cambio, e Lapo è un suo collega nello studio di Nicola Pisano. Fissati questi punti a noi non occorre il percorrere le memorie storiche di ognuno di quegli artisti bastandoci il poter trarre dalle loro opere ciò che è più interessante per la storia generale dell'arte.

Ricerche intorno Fuccio fiorentino.

Un altro punto singolare e curioso si presenta pel quale o bisognerà escludere affatto, o converrà ammettere uno scultore che sembrerebbe aver quasi preceduto secondo Vasari il nostro Nicola. Ma quand' anche non potesse di lui provarsi questa precedenza, si potrebbe annoverarlo tra' suoi contemporanei. Non inutile ci sarà l'internarci in questa discussione, poichè ella potrà condurci ad altre evidenze sulla forma e sullo stile di molti antichi monumenti. Io intendo di parlare di quel Fuccio fiorentino, che ricordano soltanto Vasari e Baldinucci, questo copiando da quello. Singolare è il passo di Vasari in cui sul proposito del sarcofago della co. Matilde parlando di Nicola dice: *Nicola considerando la bontà di quest'opera, e piacendogli fortemente, mise tanto studio e diligenza per imitare quella maniera ed alcune altre buone sculture, che erano in quelli altri pili antichi, che fu giudicato, non passò molto, il migliore scultore de' tempi suoi, non essendo stato in Toscana in quei tempi dopo Arnolfo in pregio niuno altro scultore che Fuccio architetto e scultore fiorentino il quale fece s. M. sopra Arno in Firenze l'anno 1229 mettendovi sopra il nome suo e nella chiesa di s. Francesco d'Assisi di marmo la sepoltura della regina di Cipri con molte figure e il ritratto di lei particolarmente a sedere sopra un leone per dimostrare la fortezza dell'animo di lei, la quale dopo morte sua lasciò gran numero di denari, perchè si desse a quella fabbrica fine*. E più avanti soggiugne: *Dopo ritornato Nicola in Toscana trovò che Fuccio si era partito di Firenze ed andato in quei giorni che da Onorio fu coronato Federigo imperatore a Roma, e di Roma con Federigo a Napoli dove finì il castel di Capoana, oggi detto la Vicaria, ove sono tutti i tribunali ec.* Diverse considerazioni si presentano nel

leggere questo squarcio: prima di tutto già pone in diffidenza lo sbaglio d'epoca in cui collocasi Arnolfo, poichè nel dirsi *non essendo stato in quei tempi in Toscana, dopo Arnolfo, in pregio nessun altro scultore*, e citandosi l'epoca del 1229 poco dopo, sembra che Arnolfo o dovesse averla preceduta o dovesse esservi stato contemporaneo, mentre anche per lo stesso Vasari sappiamo che Arnolfo non era nato, e non potè esser noto al mondo che una trentina d'anni dopo, come vedesi venir memorato fra gli scolari di Nicola; per conseguenza dunque la celebrità d'Arnolfo non precedette, e non fu che posteriore a quella dello scultore Pisano. Il Baldinucci nel riportare quanto asserisce Vasari su questo proposito di Fuccio, indicando oltre il sepolcro della regina di Cipri *altri molti in Romagna, Lombardia e altrove tutti collo stesso gusto e debolissima maniera d'operare*, pare che convenga essere stato questo un mediocrissimo artista. Noi esamineremo in primo luogo l'esistenza della persona, indi il tempo del monumento (precisato dal Vasari nel 1229) in fine il carattere di questa scultura. Il Bottari intende di rivocare in dubbio la persona di questo preteso scultore riportando una storiella relativa a questo nome di *Fucci* che leggesi sopra la porticella di s. M. sopr'Arno come la lesse anche Vasari. E leggendosi tuttavia al presente *Fuccio mi feci* e non *mi fece*, egli pretende che queste parole alluder debbano a tutt'altro che al nome di uno scultore, giacchè intender dovevasi allora per *Fuccio* il nome di un famosissimo ladro, e vuol farsi a credere che questo scritto accenni, come erasi ivi ascoso un tale che sorpreso dalla corte del bargello di notte preferì di fingersi ladro piuttosto che vituperare una gentildonna dimorante in faccia alla chiesa con cui menava segreta tresca.

Novelletta intorno questo Fuccio.

Moltissimi errori ed anacronismi stanno in questa interpretazione del Bottari che cercheremo di andar svolgendo onde chiarirci sulla verità di questi fatti; e prima d'ogni altro grossolano abbaglio verrà distrutto quello che diede luogo al Bottari di alludere al *ladro mi feci*, poichè intese di riferire alla novella d'Ippolito Buondelmonti e Dianora de' Bardi, il qual fatto sia o non sia, che qui non è luogo a disputarlo, si racconta accaduto nel decimoquarto secolo, nè può mai in questo caso farvisi allusione, citarsi, o in qual siasi modo parlarne più d'un secolo avanti che avvenisse. Non v'ha dubbio che *Vanni Fucci* non fosse un ladro insigne e basta la lettura di Dante per confermarlo ove al canto XXIV dell'inferno si trova che il *Vanni Fucci*, ladro famosissimo degli arredi d'argento di s. Jacopo di Pistoja, dice parlando col poeta:

> . . . . . *Io piovvi di Toscana,*
> *Poco tempo è, in questa gola fera:*
> *Vita bestial mi piacque e non umana,*
> *Sì come a mul ch'io fui: son Vanni Fucci*
> *Bestia, e Pistoja mi fu degna tana.*

e più basso risponde nuovamente:

Io non posso negar quel che tu chiedi;
In giù son messo tanto perch' io fui
Ladro alla sagrestia de' belli arredi;
E falsamente già fu apposto altrui.

Questo fatto basterebbe a comprovare come il nome di Fuccio si potesse allora dare facilmente a chiunque meritasse fama di ladro e passasse in proverbio. Ma non si sarebbe però potuto scolpire a lato di s. M. sopr' Arno il *Fuccio mi feci* se non molto dopo la fondazione che Vasari attribuisce indistintamente alla chiesa e al mausoleo d'Assisi, mentre a questi monumenti egli assegna la data del 1229 e il furto in Pistoja non accadde che nel 1293, secondo tutte le prove e documenti riportati dal Ciampi nella dissertazione sull'oreficeria; anzi non si scoperse che nel 1294 poichè allora soltanto si conobbe il nome del vero ladro per aver preso l'impunità *Vanni della Monna*, complice del furto, nel momento che stava per condannarsi un certo *Rampino* innocente. Posteriore diventa adunque l'iscrizione di cui parla il Bottari, secondo il suo medesimo supposto, di 70 anni circa all'epoca dell'edifizio, e conviene o immaginare un altro Fuccio scultore, o rinunciare affatto a questo nome, sulla probabilità che il Vasari possa essere stato indotto in errore dallo scritto, poichè non vedesi inciso, o almeno non è indicato in alcun altro monumento un sì fatto nome, per quanta diligenza io abbia praticata coll'esame di molte antiche sculture ove pure era in uso in quell'età incidervi il nome dell'autore.

Esame sull' iscrizione di Fuccio.

Per vedere ben addentro in questo fatto, bisogna sapere: che la chiesetta di s. M. sopr' Arno non fu mai celebre per alcuna o scultura o architettura antica, e che quantunque rimodernata, pure restando l'arca antica dell'istessa dimensione, questa fu sempre inosservata per la sua piccolezza: che nel rifarsi la chiesa si conservò questa piccola lapide di macigno coll'accennata iscrizione e si inserì nel muro sopra l'attual porticina che mette all'interno di una piccola casa annessa, come una memoria del pochissimo che rimaneva del tempio: che questa lapide di piccola dimensione a forma di mezza luna presenta in primo luogo la data Ā. MCCXXVIII, poi sotto l'arme della città è due leoni uno bianco, e l'altro nero, e inferiormente sta scritto FVCCIO MI FECI. Tutto ciò non è scolpito, nè solcato nella pietra e molto meno non è, come credevasi, opera di mosaico, ma puramente dipinto e ridipinto, rinfrescandosi in diverse epoche la pittura, come ho potuto verificare collo scrostarne alcuna parte, che si separa a strati e lascia vedere le precedenti tinte al disotto. Bisogna anche supporre che Vasari sbagliasse nello scrivere 1229, perchè vi si vede chiaro e netto 1228.

Per qual ragione supporre un nome di scultore ove non è scultura o di un architetto ove non è opera celebrata di alcuna maniera? Il dirsi poi in quello scritto *mi feci* potrebbe essere un errore di chi scrisse o ricoperse l' antico scritto con nuovi colori, ovvero fuvvi anche scritto *mi fecie*, modo che i toscani usavano per dire *mi fece*; supposizione che s' accorda facilmente nell' osservare con diligenza il monumento. Poteva anticamente esservi stato dipinto tanto il 1229 come il *fecie*, in luogo del 28 e del *feci*. Per ingiuria di tempo egli era naturale che accader potesse in cosa dipinta la corrosione delle ultime lettere all'estremità appunto dell' iscrizione e che potesse esservi stato il 29 in questo modo, come vedesi in tante iscrizioni, XXVIIII; e allora un I soltanto, ed un E finali che il ridipintore non abbia ravvisate nella deperiente iscrizione che rinfrescava, bastano a correggere questo sbaglio, a far cadere la favola del ladro ed a giustificare la data del Vasari.

Probabilità che Fuccio fosse l' ordinatore e non l' esecutore.

Molto più ragionevole sarebbe poi il supporre, che quel Fuccio fosse uno della casa Bardi, o d' altra famiglia, operajo o padrone di quella chiesetta. A confermare questo mio sospetto ritrovansi in quell'epoca diversi di questo nome in famiglie da cui appunto deriva quella de' Bardi posta nella strada di s. Lucia, ove egualmente fu fabbricata s. M. sopr' Arno. Un *Fuccio d'Amadore* de' Magnoli, famiglia di quella contrada, trovò il Manni nelle scritture esservi nel 1298, e poco dopo nel popolo di s. Lucia de' Magnoli nel protocollo di ser Musciato da Graville riconobbe *che nel* 1333 *una persona ha una casa con corte ed orto insieme con Fuccio del popolo di s. Lucia*, della qual chiesa trovasi altresì cappellano nel 1480 un certo prete *Giuliano di Domenico di Fuccio*. Da ciò comprovasi che in quella contrada furonvi da antichissimi tempi diverse persone ch'ebbero questo nome, fra le quali alcuno nel XIII secolo che appartenne a famiglia distintissima, di cui forse era il padrone, fabbriciere ed operario di quella chiesetta, e tanto più inclino a questa credenza quanto che questi *Magnoli*, divenuti poi dei *Bardi*, ebbero tumolo e padronato in s. Maria sopr' Arno, a questa famiglia appartenendo il deposito che pur anco nel muro esterno della chiesa si vede.

Ciò mi sembra giustificare bastantemente che quel nome non appartenne altrimenti a uno scultore o architetto, ove non è neppur lapide sculta, nè mai fuvvi insigne edifizio; che non si può alludere a un ladro che rubò 70 anni dopo; che non si può in proposito citarsi la storiella d' Ippolito e Dianora posteriore d' un secolo; e che unicamente quella memoria conviene a chi fece fare quella chiesetta, dovendosi leggere *fecie* e non *feci* per la corrosione dell' ultima lettera. La storia di questi tempi è ripiena di prove che monumenti di questo assai più importanti portano il nome dell' operario e non conservano quello dell' architetto; e si è anche a torto riputato sovente autore quello

che ha speso e disposto, a preferenza di chi vi ha adoperato realmente le mani e l'ingegno.

Scultori toscani a Napoli in questo tempo.

Non trovasi indicato il nome di *Fuccio* in alcuno degli scultori di memorie antiche nè d' illustrazioni di monumenti sepolcrali, quantunque Baldinucci e Vasari ne accennino in altre parti d'Italia, ma senza individuarli. Moltò meno si trova nelle memorie del convento d' Assisi alcuna traccia dello scultore del mausoleo, e ripescando in tutti gli autori delle storie napoletane e in tutte le più antiche opere loro intorno a' patrj monumenti, non vedesi nominato questo Fuccio, quantunque Vasari dica, che Fuccio allorquando Nicola Pisano tornò in Toscana, *era partito da Firenze e andato in que'giorni, che da Onorio fu coronato Federico imperatore a Roma, e di Roma con Federico a Napoli dove finì il castel di Capoana oggi detto la Vicaria e così il castel dell'Uovo, e altri edifizj etc.* La coronazione di Federico II per mano di Onorio III successe, come ognuno può verificare, in Roma l'anno 1220. Nicola Pisano tornò dai lavori dell'arca fatta in Bologna a Firenze nel 1231; or come può dire il Vasari *che in quei giorni* Fuccio era andato a Napoli con Federico? Primieramente il periodo di oltre un decennio non può chiamarsi *que' giorni*, e poi non istette Nicola a Bologna che dal 1225, di maniera che anche questa osservazione mi conferma che Nicola medesimo potesse essere quegli che Federico seco a Napoli condusse, siccome mi è parso d'aver dimostrato in altro luogo, il che combina colle epoche tutte mirabilmente. Se si esaminano poi gli scrittori napoletani, Capecelatro scrive dei normanni e finisce in Arrigo padre di Federico II; Colenuccio dice sì poco di tutto che non soddisfa alcuna di simili ricerche; Costanzo comincia da Manfredi figlio di Federico; Matteo Spinello, il più antico di tutti, nell'anno 1240 tocca appena gli ultimi giorni di Federico; le maggiori speranze io aveva in Giannone, ma nulla parla intorno ai primi anni di Federico relativamente a quegli architetti di cui dovette servirsi e che menò egli stesso da Roma, e nel principio del Lib. XVII Tomo IV pag. 422 parlando di questo principe dice: *che fece fortificare i castelli di Bari, di Trani, di Napoli e di Brindisi, e nel seguente anno 1234 fece ampliare in Napoli il castel capuano e in Capua mandò Nicola Cicala a presiedere alla fabbrica del castello di quella città, ch' egli di sua mano aveva disegnato farsi sopra il monte ec.* Qui non si fa parola di Nicola Pisano, nè di Fuccio, nè si dà nome ad alcun architetto o scultore di cui si servisse. In effetto in questo storico, per altro accreditato, si vede che la parte delle belle arti è quella su cui ha meno dirette le sue ricerche. Rivoltomi quindi a tutti quegli altri scrittori che il più hanno versato sulle patrie antiche memorie relative alle arti, si accordano quasi tutti che Federico II nel 1221, appunto dopo la sua coronazione, si portasse con Nicola

Pisano da Roma a Napoli, vi finisse il castello di Capoana, oggi la Vicaria, che appunto è quello da Vasari attribuito a *Fuccio*, e che fondasse anche le torri del castello dell'Ovo. Questo è quanto raccogliesi dal Parrino, dal Celano e dal Sigismondo. Egualmente risulta da' medesimi autori come Nicola Pisano tornasse a Napoli sotto il regno di Carlo I per dare il disegno della cattedrale; e probabilmente fu allora ch' egli vi andò con suo figlio Giovanni indubitatamente autore dell'interno del castel nuovo, che fu poi solamente decorato e finito sotto il governo di Pietro da Toledo nel secolo XVI.

Anche il Signorelli, nelle Vicende della coltura delle due Sicilie conferma che *Carlo I chiamò dalla Toscana Giovanni Pisano di cui lungamente favellano il Vasari, e Baldinucci e vi fe da lui edificare il castel nuovo, e la chiesa di s. M. detta la Nuova*. Pel silenzio dunque di molti autori nulla inferir si deve in queste materie, ma molto sembrami dedurre dal parlare di tanti altri che si accordano di epoche e di nomi, e non espongono cose che cader possano in contraddizione con quanti fatti abbiamo dei più provati. Per tutte le sin quì esposte osservazioni sembrami assai dubbia l'esistenza di questo Fuccio scultore, siccome maggior argomento avremo di riconoscerla tale anche per quanto andremo narrando.

Esame sul monumento di Assisi attribuito a Fuccio.

Venendo ora a parlare del tempo in cui fu eretto il monumento d' Assisi sembra insussistente affatto ciò che dice Vasari, il quale ci fa supporre che fosse fatto del 1229, poichè ripescando nelle memorie del frate Angeli intitolate *Collis Paradisi amenitas, seu sacri conventus Assisiensis hist. lib. II. opus posthumum ec. Montefalisco* 1704 si trova la descrizione del mausoleo non solo, ma un cenno dell'anno in cui morì la regina ivi sepolta. Per mala ventura stampatosi questo libro nel 1704 la sua data troppo recente non lascia in lusinga che possanvisi trovare notizie spoglie degli errori di chi ha preceduto, avendo noi veduto già in altro luogo dell' antecedente capitolo che questo scrittore si è sempre riportato al Vasari, come senza accennarlo egli fa anche nello squarcio che quì vogliamo per intero riferire:

„ Aecubea regina Cypri ex voto Assisium venit ut advocatum suum S. P.
„ Franciscum visitaret: cumque ad proprium regnum rediret, Anconae gravi
„ morbo laborans, jussit corpus suum in ecclesia ejusdem sancti Assisii tu-
„ mulari, quò statim post mortem delatum in excelso mausoleo, ex albo lapi-
„ de thalamum regium representante, cum duobus angelis cortinas hinc et
„ inde dilatantibus, et reginae simulacrum ostendentibus, conditum fuit. Su-
„ per lecti laqueare cernitur statua b. Virginis brachiis divinum puerum ge-
„ stantis: et coram ea paulo inferius simulacrum reginae super leonem se-
„ dentis. Sub thalamo cernebantur parvae sanctorum duodecim apostolorum
„ statuae; quae temporis injuria nunc fractae visuntur: inter quas sculpta sunt
„ reginae vel regni insignia in stemmate quadripartita, et in qualibet parte

„ crux major in medio circuli, cum quatuor minoribus supra et infra disposi-
„ tis. Undique tota moles elegantibus cingitur ornamentis. Dicunt opus fuisse
„ Fucci florentini architecti et sculptoris suo tempore celeberrimi.

Questo è ciò soltanto che trovasi di utile e prezioso in questa descrizione, mentre il resto si vede e ciò che non si vede sono tradizioni del Vasari e del Baldinucci, non autenticate in alcun modo dalle cronache del convento, meno il nome di questa regina Ecuba che non si sa di dove frate Angeli lo abbia tolto, ma forse da questi citati manoscritti:„ nostra manuscripta re-
„ ferunt reginam praedictam objisse circa annum 1240, et maximam pecuniae
„ summam fabricae complendae legasse, pro cujus anima quotannis, gratitu-
„ dinis causa, celebrantur funeralia cum omnibus missis". Abbiamo già altre volte citata la ridicola somma riportata dal Vadingo di duecentomila zecchini, che certamente non poteva avere con sè la principessa di una piccola isoletta. Anzi dal nome precisamente di *regina* nasce il dubbio maggiore per caratterizzarla se vedova o maritata, e meraviglia fa sempre il supporla sola in visita di conventi transmarini e profondere co' frati enormi somme. Tutte le storie di Cipro tacciono di questo nome parlando delle mogli di que're, e Muratori e Moreri e Sestini e anche un frate domenicano, che essendo della stirpe Lusignana scrisse di quella storia, e l'aurea collezione dei fatti per verificare le date, tutti guardano silenzio su questa Ecuba; ma ciò poco importerebbe se l'autore del libro: *Collis paradisi amenitas*, avesse cercato almeno nei manoscritti del convento l'autor dell' opera, quanto costò, in che anno fu compiuta e quanto tempo vi s' impiegasse. Importantissimo pertanto all' oggetto nostro si è che i manoscritti del convento ci diano indizio certo come questa signora morì nel 1240 e non nel 1229, in cui Vasari suppone il monumento di Fuccio, poichè ne viene la conseguenza che questo non fu punto scolpito prima che tornasse Nicola da Bologna in Toscana, ma molto tempo dopo che si erano vedute le opere di questo insigne restitutore dell'arte, dimodochè se un tale monumento fu tra le prime opere di questo Fuccio non può più citarsi come scultore che avanti Nicola avesse in Italia una rinomanza, ma parrebbe anzi che potesse annoverarsi fra i più mediocri allievi della sua scuola.

Revocatasi in dubbio l' esistenza di questo scultore con qualche argomento sussidiato da non ispregevoli autorità; comprovata con un fatto autentico (per quanto lo possono essere le cronache del monastero) l'erezione del monumento dopo il 1240, e non nel 1229 come accenna Vasari, resta da esaminarsene l'indole, lo stile, l'invenzione per vedere se con questo sussidio si possa ascriverlo ad altro scarpello che in quell'età potesse essere accreditato. Vedasi alla tavola XIX il deposito come abbiam detto descritto dall'Angeli. Questo è composto da un gran basamento ornato da un secondo piano ove posa il talamo regio e dalla parte superiormente destinata agli emblemi di

religione ed all'allegoria: due angioletti, non senza grazia atteggiati, aprono e sostengono le cortine, le quali lasciano vedere la defunta regina giacente: stanno al di sopra tre oggetti tra loro diversi: sovra di un altro zoccolo evvi una specie di trono ove siede la Vergine col bambino in piedi sulle sue ginocchia materne; da un lato la regina assisa sopra un seggio posa la gamba sinistra sopra la destra coscia in nuova e singolar maniera, vale a dire in tal modo che essendo sconcia positura per una donna non può riguardarsi come una mossa conveniente ad un regio monumento: a piedi di lei un leone in atto di ruggire dimostra con mirabil arte la fierezza ed il moto. Tutto questo è rinchiuso in una specie di grande nicchia fiancheggiata da pilastrini che reggono gugliette e sostengono un grand'arco, nel quale con tre sezioni di cerchio sono inscritti tre archi minori, terminando superiormente in forma di tetto acuminato e ornato di foglie come vedevasi praticato nella sommità degli edifizj anche scoperti. Questa invenzione di monumento sepolcrale è la prima ch' io mi conosca che non presenta una data certa del tempo in cui fu fatta; ma mancando d'iscrizione, contro tutte quasi le pratiche di quel tempo, si è dovuta desumere da induzioni storiche. Due fra molti altri depositi di quel secolo, interamente rassomiglianti per la composizione, si veggono l'uno in s. Maria maggiore fatto nel 1299 da Giovanni Cosmate romano pel cardinal Consalvi vescovo d'Albano; l'altro da Giovanni pisano eretto in s. Domenico di Perugia alla memoria di Benedetto XI morto in quella città nel 1304, non nel 1301 come scrivono Vasari e Baldinucci. *Vedi Muratori Annali d'Italia*. Questi due monumenti rassomigliano tanto a quello d'Assisi che non v'ha dubbio non derivino l'uno dall'altro, o veramente debbano la loro invenzione a qualche anterior simile monumento, a cui come a cosa convenuta sonosi riportati gli scultori posteriori, siccome seguivano tante altre particolarità sulla forma delle imagini, e sopra altre allegorìe e misteri religiosi. Il deposito del Cosmate, riportato dal sig. d'Agincourt, può anche vedersi alla tavola XX. Vi si scorge il basamento ornato colle arme, appunto come quello della regina di Cipro: nel primo piano stà il letto, ove giace il vescovo mitrato con angioletti laterali e colla cortina che forma il fondo della composizione di questo riparto; nel piano superiore in vece che le figure sieno di scultura, sono di mosaico, ed ivi il cardinale è genuflesso dinanzi la Vergine, a cui lateralmente stanno s. Girolamo e s. Matteo; i pilastri, l'arco grande colle sezioni minori sottoposte, il tetto acuminato, le foglie, le gugliette, tutto ricorda il deposito d'Assisi.

Confronto di questo con altri monumenti.

Nello stesso modo è concepito il deposito di Benedetto XI per mano di Giovanni Pisano in Perugia. Avvi il solito grandissimo basamento con zoccolo e contro zoccolo per maggiormente elevarlo, indi il primo piano col letto, il corpo giacente, la cortina e gli angioli che la sostengono lateralmente;

superiormente in tre nicchie, sovrapposte a un'altra base scolpita di bassi rilievi con tre busti, stanno tre statue di santi; e il tutto ricinto da colonnette spirali che reggono il tetto acuminato, colle tre sezioni che suddividono l'arcata maggiore e le gugliette, nel modo stesso che abbiamo visto essersi fatto nei precedenti. Da queste rassomiglianze di monumenti, quantunque non possa dirsi che ne derivino conseguenze dimostrative ch' esser debbano della stessa scuola o dello stesso scarpello, mentre potrebbe l' uno artista posteriore aver seguite le tracce d' un anteriore nelle forme della composizione senza aver adottato lo stile e i principj che costituiscono precisamente ciò che intendesi per iscuola, pur riflettendo all'epoca in cui fu eseguito quello d'Assisi, non pare doversi supporre che lo scultore lavorasse in una maniera tanto lontana dagl' insegnamenti e da' nuovi metodi già adottati da Nicola Pisano. Se però nel 1260 il restitutore della moderna scultura aveva di già compiuto il pergamo di san Giovanni di Pisa, e se la regina di Cipro non morì che nel 1240, sembra che questi lavori possano essere stati eseguiti quasi contemporaneamente, giacchè dalla morte di lei al termine del lavoro debb'esser passato un intervallo indispensabile di tempo; e sebbene per la parte meccanica dell'arte veggasi quello d'Assisi molto inferiore, pure non vi si può negare molta facilità d'esecuzione e un tocco di scarpello franco ed ardito. Non può supporsi che fosse di mano d'Arnolfo, poichè soli otto anni egli aveva allorchè morì questa signora. Gruamonte era stato anteriore, e mastro Buono che lavorò in Pistoja, come abbiam visto nel cap. II di questo libro, negli anni 1266 e 1270 non era avanzato nell'arte a tal modo da poter scolpire le figure di questo monumento. Qualora si volesse cercarne l'autore fuori della scuola pisana, bisognerebbe forse attribuirlo ai Cosmati che architetti, mosaicisti e scultori di qualche merito si distinsero in Roma, tanto più che veggiamo di mano di uno di questi il mausoleo citato del Consalvi. Ma quantunque contemporanei di Giovanni da Pisa pure mi sembra che la data del deposito d'Assisi sia d'alquanto anteriore all'epoca dei Cosmati, e veggendovi alcune caratterische che mi fanno nascere sospetto esser possa della scuola pisana, io non mi opporrei a chi la ritenesse per opera o di Lapo o di altro dei primi scolari di Nicola. Soprattutto il leone che vedesi nel mausoleo di Assisi tende a confermare questa mia opinione, poichè lo ritrovo scolpito con un'energìa singolare e quasi ardirei di assomigliarlo molto a quei leoni che Nicola pose sotto i pergami di Pisa e di Siena, siccome opera che apparisce sortita da una scuola, la prima in quel tempo in cui si studiasse l'antico.

Per meglio chiarirsi su questo mio dubbio può darsi un'occhiata alla tavola XIII in confronto di quella che abbiamo or ora esaminata col deposito preteso di Fuccio. Erano in Toscana e Nicola e Giovanni, e tutti gli altri scolari in quel tempo, e per dar pure qualche peso a ciò che riferisce Vasari intorno

ad Arnolfo, che crede essere stato figlio di Lapo (sebbene ciò a piena evidenza sembra escludersi) non parrà strano se nel bujo delle notizie vorà a questo Lapo darsi un' età d'alquanto maggiore che ad Arnolfo, da cui potrebbe esser nato lo sbaglio di tradizione che indusse in errore esso Vasari. Comunque la cosa sia pare però che o di Lapo o di altro della scuola pisana possa dirsi essere il monumento, sì per le induzioni che escludono altri scarpelli di ciò capaci in quell'età, e per essere Nicola e tutta la sua scuola appunto in Toscana, come non meno pei dubbj sull'esistenza di Fuccio, e pel carattere di analogia tra le parti di quest'opera e quelle del sopraccennato maestro. Ad ogni modo io credo d'aver presentato ai lettori ed agl' intelligenti congetture che non siano figlie dell' imaginazione, e che se non una splendida face, un barlume almeno offrano attraverso al bujo di un' età, le cui memorie preziose neglette e sepolte, sono in gran parte avvolte in molte contraddizioni per la poca cura degli autori primi che non si procurarono que' materiali i quali sarannosi poi o dispersi o periti.

Monumento di Bonifazio VIII in san Pietro di Roma.

Tornando ora ad Arnolfo ed esaminando con diligenza il letto e la drapperìa su cui è steso Bonifazio VIII e la memoria a lui vivente eretta nelle grotte vaticane l'anno MCCCI (che vedesi alla tavola XXII) a piena evidenza si trova ripetuto il letto del Cosmate in s. Maria maggiore su cui è steso il Consalvi (tavola XX) e minutamente ogni piega, ogni frangia e sino gli ornamenti del tapeto; dal che rilevasi che uno scolaro di Nicola non sarebbe stato così servile imitatore, e quindi ci è duopo di rifiutare l' opinione del Vasari e del Baldinucci relativa a questo monumento di Bonifazio VIII, stando scritto nelle aggiunte alla vita di Arnolfo fatte dal primo, che egli costruì *la cappella e il sepolcro di papa Bonifazio VIII in s. Pietro di Roma, dove è scolpito il medesimo nome d'Arnolfo, che lo lavorò*. Primieramente io ho cercato con tutti i sussidj di occhi bene veggenti di leggere questo nome che non ho mai potuto scorgere per triplicati lumi ch'io abbia posti sì intorno al busto, come al sepolcro di questo papa. Poi ognuno sa che la morte d'Arnolfo fu nel 1300 segnata da tutti i monumenti e dalle storie fiorentine, che quella di Bonifazio seguì agli 11. Ottobre 1303 come dal Muratori e da altre storie, per conseguenza non potevasi egli recare a Roma per farvi quella memoria sepolcrale se non era più vivo, nè è ben provato che Bonifazio avesse disposto vivente il suo tumolo, come Giulio II, tanto più che il modo semplice e povero con cui fu eseguito non pare suggerito dall' ambizione di regnare agli occhi della posterità. Aggiungasi in fine che Arnolfo negli ultimi anni della vita, che appunto furono quelli del pontificato di Bonifazio, era occupatissimo nell'edifizio di s. M. del Fiore, che non potè vedere se non cominciato e fu dalla morte interrotto. E per qualunque

di queste ragioni è forza attribuire ai medesimi Cosmati questo lavoro nelle grotte vaticane, benchè non siavi apposto il nome di alcuno. So bene che si citano scrittori i quali come il Platina dicono che Bonifazio *sepellitur in basilica s. Petri sepulcro a se antea extructo ; quod quidem adhuc extat in sacello a se condito opere vermiculato;* e il Torrigio: *fu sepolto in questa basilica nella cappella da lui vivente fatta ed ornata di mosaico con la sua effigie lavorata da Giacomo Torritio, che anco fece la tribuna di s. M. maggiore*. Da ciò io conchiudo, che fu eretta una cappella da Bonifazio, in cui ordinò d'esser sepolto, e che in questa vi fece fare il suo ritratto da Giacomo Turrita mosaicista (che morì esso pure prima di Bonifazio) e che il Platina forse chiama sepolcro *extructo* in questa cappella il monumento di marmo coll'iscrizione del 1301. monumento dello stesso scarpello che il sarcofago. Ma se anche voglia supporsi ordinato in vita di Bonifazio il deposito mortuario non sarà stato fatto mai anteriormente al citato monumento del MCCCI; per conseguenza Arnolfo era sempre morto, e non sarà stato scolpito se prima il Turrita non avrà compiti i mosaici, opera lunga. Il Turrita morì prima del papa e Bonifazio non fu pontefice se non che per ott'anni. La mezza figura di rilievo, e il corpo intero giacente di Bonifazio VIII sono trattati con una maniera assai larga e grandiosa, e con buone pieghe e uno stile facile. Non avvi quella preziosità di esecuzione che vedesi nelle opere dei pisani, ma egli è certo che vi si trova lo sviluppo dell' arte e il magistero d'un artista che aveva fatto molta pratica. Quest'opera è necessariamente posteriore a quella del tabernacolo di s. Paolo fuori delle mura, che Arnolfo veramente scolpì, ornandolo di statue e bassi rilievi come può vedersi alla tavola XXIII delle opere di scultura del sig. d' Agincourt il quale ci dà questo singolare monumento, lavoro forse il più ornato dallo scarpello di un autore, che attese maggiormente all'architettura che alla scultura.

Tabernacolo di san Paolo fuori delle mura di Roma scolpito da Arnolfo.

Di questo tabernacolo Vasari e Baldinucci non parlano, ma l' opera può conciliarsi colla vita d' Arnolfo, il quale non attese che dieci anni dopo alla fabbrica del duomo di Firenze, e poi rispettando l'antica iscrizione che chiaramente vi si legge: HOC OPUS FECIT ARNOLPHUS..... CUM SUO SOCIO PETRO, non parmi che sorger debbano difficoltà. Quanto poi all'anno, egualmente apparisce per l'altro scritto

ANNO MILLENO CENTUM BIS, ET OCTUAGENO QUINTO, SUMME DEUS, TIBI HIC ABBAS BARTHOLOMMEUS FECIT OPUS FIERI, SIBI TE DIGNARE MERERI.

Sembrami scorgersi col favore di queste iscrizioni quasi un filo seguito tra le scuole pisane e quella dei Cosmati, giacchè questo *Socio Petro* con cui lavorava Arnolfo a Roma nel 1285 chi era egli? Non sarebbe uno dei Cosmati, od altro che li precedette, che cominciò i lavori interni del chiostro dello

stesso s. Paolo, finiti poi da quel Giovanni di cui abbiamo parlato all'occasione del monumento del cardinal Consalvi?

HOC OPUS ARTE SUA QUEM ROMA CARDO BEAVIT
NATUS DE CAPUA PETRUS OLIM PRIMITIAVIT
ARDEA QUEM GENUIT QUIBUS ABBAS VIXIT IN ANNIS
CETERA DISPOSUIT BENE PROVIDA DESTRA JOHANNIS
HOC OPUS EXTERIUS PRE CUNCTIS POLLET IN URBE ec.

La costruzione di questi primi versi è chiaro che bisogna farla così *Hoc opus olim primitiavit Petrus natus de Capua, quem beavit Cardo Romae* (primitiavit) *in annis quibus vixit abbas quem genuit Ardea*. Contiene il nome dunque dell'artista *Petrus*, la patria *natus de Capua*, la fortuna della quale fu debitore *a un cardine di Roma* a un Cardinale, il tempo dell'opera cioè quando quel monastero era governato da un abbate *nato in Ardea*, e tutto questo senza aggiunger nulla ed ommetter nulla, spiega completamente il senso dell'iscrizione, salvo che nel primo verso convien leggere *Romae* in vece di *Roma* con piccolissima giunta di un *e*, o corrosa dal tempo, o obbliata dalla disattenzione de' copiatori, o ommessa dall'ignoranza degl' incisori. Di fatto nell'iscrizione ove si accennano due patrie debbonsi riscontrare anche due uomini, e l'uno è l'artista di nome Pietro, di patria capuano; l'altro è l'abbate del monastero indicato solamente dal nativo luogo di Ardea, come per molti secoli è stato costume de' frati. Aggiungasi che nello stesso monastero v'era pure in que' tempi uno scultore di nome Pietro, siccome abbiamo veduto più sopra, che fu compagno ad Arnolfo nel lavoro del tabernacolo: *Hoc opus fecit Arnolphus cum suo socio Petro*; e mi par chiaro dunque che nel chiostro ove dopo i lavori di Pietro, *Cetera disposuit bene provida dextra Johannis* si vegga che Giovanni Cosmate debba essere stato un continuatore, un imitatore, uno scolare di Arnolfo, o di questo medesimo Pietro, e che non debba recar meraviglia se per conseguenza il suo stile molto si rassomiglia a quello dei toscani che lavorarono in Roma e le cui opere egli stesso o imita o continua. Questa comunicazione di gusto e di stile mi sembra che vi si scorga chiaramente senza acume d'ingegno o di visioni per comprovarla.

Non so poi se possa assegnarsi ad Arnolfo l'opera citata dal Vasari del presepio in s. M. maggiore, poichè rimase distrutta nella riedificazione della chiesa. Vero è che di lui si hanno ponti, palazzi, logge e chiese innumerabili, fra le quali s. M. del Fiore e s. Croce in Firenze bastano ad assicurargli presso i posteri il nome di architetto sommo. Oltre di ciò a lui fu affidato il cinger di mura e fortificar la città ed anche il disegno del palazzo della

signoria. Se non adeguò il merito del suo maestro nella scultura, lo vinse nell' arte edificatoria, e corrispose alla fiducia di chi lo scelse per fare quanto di magnifico e di grande *dall' arte umana inventar mai si possa*.

Non abbiansi per aride e vuote queste discussioni, poichè esse, nei tempi di cui dubbie e incerte memorie conservansi, divengono preziose, se mantengono le anella di una catena che in più luoghi rimanendo interrotta non lascierebbe conoscere la derivazione degli stili e dei metodi che propagaronsi per contatto di artisti, mentre gli uni tanto in patria che fuori o tennero scuola od ebbero per compagni nei lavori quegli altri ne' quali trasfusero il gusto e le cognizioni; dimodochè per quanto abbiamo sopra esaminato sembra vedersi che il Cosmate e gli altri romani erano eredi dello stile dei toscani per avere con questi lavorato in più luoghi (1).

Margaritone d'Arezzo.

Vi fu un genio vigoroso che pareva essere dotato di un carattere originale, ma quando vide le opere di Arnolfo attese molto ad imitarlo, e non imitò lui solamente, ma per conseguenza anche il maestro di Arnolfo, quel Nicola prototipo della scuola che divenne quasi il modello del secolo. Questi si fu Margaritone pittore, architetto e scultore che dipinse a tempera e a fresco, e scolpì forse più in legno che in marmo. Da prima teneva la maniera di alcuni greci che facevano di quelle figure *da fare spiritare*, come dice anche il

(1) È incredibile la quantità di abbagli e opinioni invalse per non aver esaminato con critica ciò che lasciarono alcuni scrittori o per negligenza, o per tradizioni fallaci. Se da tutti gli errori di simil fatta rivendicar si volesse la storia delle arti sarebbe utilissima, ma assai difficile impresa. Anche la derivazione del nome *Giotto* per interpretazione di Vasari si trasse da Angiolotto piuttosto che da Ambrogiotto, e di qui nacquero gli errori confermati dal Baldinucci e dagli altri che si fecero a seguirli ciecamente; talchè trovansi pitture cui venne a mio credere apposto il nome di Agnolotto di Bondone, perchè credute somiglianti allo stile e alle opere dei tempi di Giotto, mentre se avessero meglio esaminato avrebbero conosciuto, come conobbe il Bottari, e in seguito altri molti, che da Agnolotto viene *Lotto*, e da Ambrogiotto viene *Giotto*. Il Rossetti nella sua prima edizione della guida di Padova ove parlò dell'Arena non aveva ancora vedute le note di mons. Bottari alle vite di Vasari, e scrisse così denominando *il tanto celebre Angelo di Bondone che di Angelo chiamossi Angelotto, e poi Giotto*. Io quindi penso che alcuni quadretti antichi che vedevansi in Padova coll'iscrizione *Agnolotto* siano adulterati con questo falso supposto; tanto più che da me esaminati non vi ho trovato nulla di questo maestro, fuor dell'antichità loro, e non è facile il presumere neppure che altri fiorentini in Padova vi fossero allora figli egualmente di un *Bondone*, inferiori in merito a Giotto e che avessero questo nome. In Roma, in Assisi, in tutta la Toscana non trovasi fatta menzione di Angelo di Bondone; e quantunque si riproducesse nella discendenza di Giotto il nome del padre, e nel 1347 si trovi un figlio di lui col nome dell' avo, altrimenti chiamato *Donato*, non si vede che avesse questi alcun discendente per nome Agnolotto. Queste considerazioni escludono le indicate supposizioni, fanno credere apocrifo ogni scritto, e come ho fatto cenno di questa, così potrei farlo di molte altre intricate lezioni.

Vasari, ma il deposito di papa Gregorio X da lui scolpito nel 1275 in Arezzo, di cui due mezze figure noi diamo alla tavola XXIII, attesta come migliorò il suo stile notabilmente in quell'opera. Vi si vede una semplicità che soddisfa, pochi cenni di pieghe che non sono irragionevoli e forme non barbare, non esagerate, non di convenzione, ma desunte dall'imitazione della natura. Fu costui di grandissimo ingegno e di vastissime cognizioni, assumendo anche la direzione di molti edifizj, come del palazzo dei Governatori in Ancona nel 1270, e debbonsi a lui anche molte invenzioni e meccaniche utili per la pratica delle diverse arti che trattò con non mediocre successo.

Altri imitatori di Nicola.

Guido da Como e quel mastro Buono, di cui abbiamo più volte parlato, furono tra gl'imitatori primi di Nicola. Del primo non sappiamo per ora altro se non che scolpì in Pistoja un pergamo nella chiesa di s. Bartolomeo, ma questo si vide nel 1250, molto tempo dopo cioè che s'era vista l'arca di s. Domenico in Bologna, e il lavoro di Guido non è che una debole imitazione di quello stile. Leggesi in questo:

SCULPTOR LAUDATUS QUI DOCTUS IN ARTE PROBATUS
GUIDUS DE COMO QUEM CUNCTIS CARMINE PROMO.
A. D. MCCL.
EST OPERI SANUS SUPERSTĀS TURRISIANUS

Il merito singolare di questa scuola si fu singolarmente il cominciare a intendere il bello della natura, associandovi quelle bellezze che derivano dallo studio degli antichi modelli, che è quanto dire imparando a scegliere il bello della natura e a conoscere la bellezza ideale. Questo fu un passo grandissimo per iscuotere gl'ingegni italiani dallo studio di una fredda e cattiva imitazione di pessimi modelli. Ebbero vita da questa fonte la scuola sanese, come amplamente vedremo, la scuola fiorentina; e maggiormente l'avrebbe forse avuta anche la scuola romana, se per la capitale del mondo non fossero quei tempi stati di troppo amara calamità.

Sparse un raggio di luce anche nei paesi veneti questo sole, siccome lo dimostreranno le opere di coloro che posero studio ad imitare Nicola Pisano scultore di bei lavori alla chiesa dei Frari e nella basilica di s. Marco per quanto si scorge evidentemente, sebbene tacciano gli scrittori delle memorie veneziane. Debbesi forse più che ad ogni altra circostanza a questa felicissima, l'essersi scostati i veneziani dallo stile arabo e bisantino, che non faceva se non che conservare memoria della decadenza delle arti, e mediante il quale non si poteva certamente sperar di risorgere. Ho pur cercato di trovare nell'antica scultura veneziana se mai si fosse proposta da alcuno l'imitazione di qualche antico greco monumento, tanto più che in vetusta ammirazione si

tennero quei fragmenti trasportati da Ravenna che stavano alla chiesa dei Miracoli, e ora sono alla biblioteca, ma non mi è stato possibile di ravvisare che gli scultori abbiano nei primi tempi quelli imitati, e piuttosto chiaramente si è dimostrato avervi sopra molto studiato Tiziano in que' suoi bellissimi putti d'alcune glorie d'angioletti che hanno tutto il sapore delle greche antichità. Ma lo studio che non vedesi apertamente essere stato fatto sopra questo raro e singolar monumento, si sarà fatto su molti altri, dapoi che fu conosciuto esser questo un mezzo per ritornare rapidamente verso la perfezione.

CAPITOLO QUINTO

DEGLI SCULTORI SANESI E DI NICOLA ARETINO.

Chi a tessere imprende la storia d' un sol paese dee certamente far caso d'ogni piccola memoria che si rende più che mai preziosa e interessante per la gloria parziale d'una popolazione, ma chi intende di tessere la storia dell'arte non ha il debito di discendere a particolarità così minute e anzi dee toccare i punti principali senza troppo diffondersi nei soggetti minori. Egli è chiaro che non v'era produzione in Siena la quale appartenesse alle arti di qualunque secolo che non divenisse preziosa per le ricerche del P. della Valle; ma non in tal guisa noi possiamo riguardare quei monumenti, tanto più che dopo la stazione di Nicola Pisano, che abbiam veduto avervi operato nel 1267, escirono dalla sua scuola Agostino e Agnolo Sanesi abbastanza insigni perchè loro debba accordarsi un primato nell' arte della scultura, dopo trasferita in Siena la scuola pisana. Che in Siena avanti quell' epoca vi fossero arti liberali esercitate da scultori, pittori ed architetti del luogo è fuor d' ogni dubbio, ma e dove non erano? E singolarmente in Toscana? Le produzioni di quell'età erano però debolissime quanto mai dir si possa e nessuno si riscosse prima di Nicola Pisano dall'infelice stato di barbara imitazione.

Antichi scultori di Siena.

Ognuno che siasi scostato da quella scuola pisana debbe necessariamente aver corsa una carriera infelice per quanto siasi magnificata ogni opera sua, e tali forse saranno le sculture di quel maestro Ramo di Paganello scultore e intagliatore di cui leggesi nel libro dei consigli riportato dal Padre della Valle: *Magister Ramus quondam Paganelli qui fuit civis senensis, modo venit de ultramontis et est de bonis intagliatoribus, et sculptoribus de mundo pro servitio operis*. Costui era fuggito da Siena per avere non si sa bene se ammazzata o malmenata la propria moglie, e oltramonte non avrà avuto adito a formarsi tale scultore da venire in confronto degli alunni della scuola pisana. Così pure veggiamo essere stati quegli altri, più scarpellini che scultori, che precedettero le opere dei pisani e fecero in alcuni luoghi lavori di scarpello assai grossolano e inesperto, come la chiesa campestre fabbricata dalla contessa Ava Matilde, suburbana a Siena, ove si vede un basso rilievo di marmo bianco che rappresenta la natività del Signore e l'adorazione dei Magi; e le opere di quell'Uguccio di Lorenzo e di Ildebrando, il cui nome appena conservasi nelle antiche cronache, del pari che quel Bellamino da Siena che

dall' ultimo verso dell' iscrizione di fonte Branda ne apparisce l' edificatore nel 1193 siccome nell'anno susseguente pose mano nella dogana e in altri edificj. Dopo aver nominati in quest' iscrizione i consoli che fecero costruire la fonte, si dice:

ITA BELLAMINUS JUSSU FECIT EORUM.

Questo Bellamino potrebbe esser forse uno degli ascendenti di Agostino ed Agnolo Sanesi, che provennero di razza d'architetti, ma questa è una induzione del P. della Valle troppo debolmente fondata sulla semplice notizia da lui ricavata che nascessero da padre e madre sanesi e da antenati architetti.

Agostino ed Agnolo Sanesi.

Il non trovarsi memorie d'altri antichissimi architetti non pare che possa per questo costituire in favore di Bellamino una grande prova, poichè la nessuna contraria asserzione è ben poca cosa per trarne argomento; ad ogni modo siasi la cosa comunque si voglia riguardo all'avo, egli è certo intanto per una cronaca preziosa conservata in casa Sansedoni di Siena che Agostino ed Agnolo furono figli di maestro Rosso architetto, di maniera che quantunque dal Vasari taciuta o ignorata, abbiamo da indubitato argomento la progenie di questi artisti. Inutile è il riportar qui più estesamente simili prove quando abbastanza un tal fatto è attestato. Questi fratelli si unirono con Giovanni Pisano ai lavori della fabbrica del duomo in patria nel 1284 e Agostino aveva soltanto 15 anni, sicchè quello fu il suo primo studio ed in seguito vi si associò anche Angelo fratello minore.

Dietro queste norme il fior degli anni di questi due artisti si combina appuntino nell' epoca della facciata del duomo di Orvieto, ove col loro maestro Giovanni lavorarono con tanta lode. Giotto amico ed ammiratore di questi giovani scultori dopo che vide i buoni loro lavori in Orvieto li fece conoscere a Pier Saccone da Pietra Mala, che si valse dell'opera loro nel magnifico monumento di Guido Tarlato signore e vescovo d'Arezzo.

Monumento di Guido Tarlato nel duomo d'Arezzo.

Nel 1327 morì il vescovo e nel 1330 ebbe fine questo monumento ammirabile e forse il più magnifico che si fosse sino a quel tempo veduto dopo il risorgimento delle arti. In tre anni di tempo fu condotto a termine dai nominati valenti scultori i quali trovandosi già sessuagenarj, almeno quanto ad Agostino, ragione vuole che avessero seco loro in ajuto alcuni discepoli veneziani che derivarono dalla loro scuola. Posero essi tutto l'impegno in tant' opera, che occupa un vasto campo per un'altezza considerabile divisa in molti compartimenti, e trattandosi di venire in certo modo anche a gara collo stupendo lavoro già prima eseguito in quella cattedrale aretina da Giovanni loro maestro, che scolpì i bassi rilievi dell' altar maggiore a cui prestarono mano essi pure, non vi fu stimolo che mancasse a dar loro possentissimo eccitamento. Emulazione, devozione e spirito di partito bastano a destare il calore nell' animo di artisti i quali erano già avanzati notabilmente nella carriera, e dico

spirito di partito, poichè in tempo delle fazioni un vescovo principe militare che si batteva alla testa delle sue truppe dopo aver celebrata la messa passando dalla mitra all'elmo, non è meraviglia che riescir potesse un soggetto interessante ed entusiasta anche per l'arte.

Hanno con debole fondamento alcuni scrittori asserito essere l'invenzione del sepolcro stata diretta da Giotto che ne facesse il disegno, ma oltre che non vengono allegati argomenti se non se fievoli e insussistenti, basti il riflettere, che Agostino ed Agnolo erano in tali età, in tal credito, in tale esperienza dell' arte loro da poter bensì aggradire il consiglio d'un artista del rango di Giotto, ma non mai da poter piegarsi a scolpire sulle invenzioni di lui.

Alcuni bei mensoloni sostengono la cassa su cui è disteso il corpo del vescovo, e dai lati stanno i soliti angeli che sostengono le cortine, come abbiam osservato in altri anteriori monumenti. Attorno stanno sedici storie distribuite (e non dodici come disse il Vasari quantunque aretino) nelle quali in basso rilievo d' elegantissimo lavoro sono scolpite le gesta di Guido Tarlato. Sovra d'ognuna è espresso il soggetto; sulla prima sta scritto *fatto vescovo*, di fatto vedesi il vescovo Guido che prende possesso del vescovado entrando per la porta laterale del mezzodì dell' odierna cattedrale, il che seguì nel 1312. Il vescovo è in piviale tenendo un libro nella destra e il pastorale nella sinistra; nè può concepirsi quindi come Vasari, che aveva letto e veduto, dica in questo basso rilievo rappresentarsi il rifacimento delle mura della ittà. Nella seconda sta scritto *chiamato signore* e vedesi il vescovo in una sedia sostenuta da lioni, come sono le antiche sedie vescovili, circondato da molta gente, da alcuni genuflessi e da altri con bandiera e trombe che suonano, il che significa quando il vescovo nel 14 Aprile 1321 fu eletto generale e duce e signore dagli aretini per un anno intero. E qui parimenti si giudica che Vasari abbia o non visto, o non letto attribuendo al significato di questo basso rilievo la presa di Lucignano. Tutte queste contradizioni coi fatti che rimarchiamo in Vasari non sono dettate da mal animo (e qui lo dichiaro in modo che mi valga per sempre), ma se ciò ch' egli vide e lesse in patria chiaramente scolpito ed inciso fu da lui interpretato a rovescio, se nelle epoche da lui stesso indicate indusse contradizione nella sua opera stessa, se iscrizioni evidenti o non riportò o male da lui furono intese, se grossi abbagli ei prese in nomi, in date, in circostanze, era duopo, per quanta parte potevasi, in questa storia avvertire, giacchè anche da simil mondiglia espurgata la sua opera, buona ed util cosa rimane sempre, e poi saremo a lui debitori riconoscenti d'esser stato egli il primo a segnare un calle intentato attraverso oscure e preziose memorie, senza di che pur troppo avressimo una notte assai buja. Ho inteso poi di porre in circospezione coloro che fidati alla rinomanza di questo

autore, lo citano e vanno avanti in buona fede autorizzandosi così, come è avenuto troppo spesso, una serie di sbagli importanti che formano indebitamente parte della storia dell' arte.

Mi perdoneranno i lettori questa breve digressione in omaggio del vero e in riguardo al primo biografo nostro, e seguirò adesso la descrizione del lodato monumento di cui non sorse per lungo volger d' anni il secondo. Nella terza storia non evvi di fatto espressa la presa di Chiusi, siccome intende il Vasari di affermare, e non v' è scritta sopra alcuna parola; nè essere vi doveva per la natura del soggetto che parla da sè. Un vecchio barbuto siede in un trono, sui gradini del quale è scolpita l'arme d' Arezzo ed un supplicante sta a quello dinnanzi genuflesso. Questo vecchio è attorniato da folla di gente che gli strappa la barba e i capelli, di che mostra dolore, ed evidentemente si conosce l'allusione al comune d'Arezzo rubbato e pelato da molti. Lo stesso concetto espresse anche Giotto nella sala del podestà di Firenze molt' anni prima, ed è per ciò forse che il Guazzesi dedusse impropriamente essere stato disegnato anche da Giotto questo monumento. Ma oltre che abbiam osservato la sconvenienza di una tal deduzione era più facile che in tal soggetto altri imitasse il concetto di Giotto, di quello che egli medesimo lo ripetesse. Questa allegoria era assai propria del caso, quantunque espressa ignobilmente, e non pareggiasse la dignità che spira in tutto quel monumento; ma sebbene tutto ciò che serve a render più chiara ogni dimostrazione vogliasi subordinato sempre al decoro, regola invariabile nelle arti, null' ostante se francamente parlando e pingendo s'avesse senza questo ritegno a fissare un'allegoria universale, io credo che nessuno dissentirebbe dall' adottar la sovra indicata, pur troppo riconosciuta espressiva e sincera dalla fatale esperienza.

Nella quarta ove sta scritto *comune di signoria* rivedesi il medesimo vecchio sopra descritto che siede in tribunale col vescovo che gli sta alla sinistra, il popolo genuflesso e dinanzi due delinquenti in atto di essere decapitati. Rappresenta la quinta il rifacimento delle mura della città senza bisogno d'altra spiegazione. Ma le parole *Lucignano, Chiusi, Fronzola, Castel Focoognano, Rondine, Buccine, Caprese, Laterina, et monte Sansovino* dinotano su di altrettante storie scolpite la presa di tutti questi castelli in Toscana per le armi del vescovo, e giugnesi finalmente alla decimaquinta ove stà scritto *incoronazione*, non già quella del vescovo, come scrisse Vasari, ma quella di Ludovico il Bavaro imperatore, fatta dal vescovo che sta genuflesso avanti l'altare di s. Ambrogio a Milano. Evvi in effetto sopra l'altare la corona imperiale e il calice, ed il vescovo unge l'imperatore ch'è ignudo dal mezzo in su. Intorno al vescovo stanno i preti, siccome i baroni intorno all'imperatore riccamente vestiti; e quello che è singolare è ciò che Vasari aggiugne esservi *molti begli abiti di soldati a piè ed a cavallo, ed altre genti*; ma non v' è

alcun cavallo, e la funzione è rappresentata in chiesa essendovi sino il tetto scolpito in prospettiva nel basso rilievo.

La decima sesta finalmente rappresenta *la morte di Messere* essendo così scritto, e vedendosi il vescovo moriente, o già estinto sopra il suo letto. Noi possiamo vedere alla tavola XXIII disegnate con qualche nitidezza due di queste storie, una delle quali rappresenta la XII che è la presa di Caprese e l'altra la morte del vescovo. Per l'esame di queste ci riescirà indubitato che se l'arte non fece passi molto grandiosi da Nicola ed Agostino in quanto alla dottrina e all'esecuzione, pure ne fece di rimarcabili in quanto all'espressione mentre si cominciava a studiare il cuore profondamente e a penetrarsi del soggetto con assai maturo intendimento. Chi non direbbe che dall'autore nel basso rilievo della morte del vescovo non si fossero vedute le figure del sarcofago della morte di Meleagro? Chi non direbbe che Donatello in un soggetto rassomigliante non abbia tratto di che giovarsi? La figura che innalza le aperte braccia ed esprime un disperato dolore, l'altra che strappasi con ambe le mani i capelli, la terza che sembra alzando gli occhi di accusare il cielo per la perdita di uno de' più grandi uomini che avesse l'Italia, e la quarta colle mani giunte sotto d'un amplo vestimento tanto nel volto e nel modo di profondissimo dolore penetrata, quanto meno appunto col grido lo esala, sono espresse con tal arte e tal magistero che hanno dritto d'imporre anche alle età presenti. Il giro della composizione è semplice, il duolo de' sacerdoti è pieno di un contegno dignitoso e proprio del loro rango. Lo scultore ha fatto che prorompano le donne in eccesso di doglia e con una proprietà ed intelligenza somma, come quelle in cui per grazia di forme riesce meno sconcio il così atteggiarsi, e più analoga apparisce la forza di un tanto sentimento per la fina irritabile anima del loro sesso, dimodochè in esse noi possiamo anche raffigurare, se non persone di sangue congiunte, le provincie piuttosto orbate del loro padre e signore.

Il ripiego di porre in ginocchio dinanzi la bara tutti coloro che se fossero stati ritti avrebbero imbarazzata la vista dell'oggetto principale, è più dettato dall'accortezza che dall'inscienza, giacchè noi veggiamo in tal atto esser poste persone ravvolte in grandiosi panneggiamenti, che rispetto, divozione e dolore dimostrando ad un tempo, lasciano senza alcuna affettazione scorgere il giro della composizione sicchè il soggetto principale a prima vista si vede, come si ammira senza oggetti interposti la parte più espressiva e in cui l'arte per le figure di prospetto poteva di sè far mostra più adequatamente. Si esamini la tavola XVIII e si vedrà aver costoro superato il loro maestro Giovanni ove compose il transito della Vergine. L'altro basso rilievo della presa di Caprese è composto con una semplicità singolare e le tre figure sul davanti sono aggruppate con moltissima intelligenza e con infinita naturalezza.

La varietà e moltiplicità dei soggetti, delle funzioni civili, militari e religiose necessariamente produssero moltissime diversità nelle composizioni, nei siti e diedero occasione singolarmente al talento di questi scultori di svilupparsi in un vastissimo campo. Scrissero eglino il loro nome a grandi lettere sul monumento: HOC OPUS FECIT MAGISTER AUGUSTINUS ET MAGISTER ANGELUS DE SENIS MCCCXXX.

Agostino ed Agnolo fecero lavori separatamente.

Lavorarono uniti il più spesso, ma ancora compirono diverse opere separati l'uno dall'altro, però di tal minore importanza della sovraccennata che a vero dire non può farsi tra loro comparazione di merito, mancando le basi sulle quali poter stabilirlo adequatamente. Agnolo lavorò in Assisi, per quanto rilevasi dagli storici, e nella chiesa di sotto fece una cappella e un sepolcro di marmo per un fratello di Napoleone Orsino cardinale francescano morto in quel luogo.

Così Agostino, reggendo in Siena i Nove, fece il disegno del loro palazzo in Malborghetto nel 1308 dal che vennegli fama. Morto il maestro Giovanni furono l'uno e l'altro poi fatti architetti del pubblico, e la facciata del duomo sanese posta a settentrione e la porta romana e la porta a Tufi e il convento di s. Francesco, e la chiesa nuova di s. Maria appresso il duomo vecchio verso la piazza Manetti e i condotti della pubblica fonte e la sala del consiglio e la torre del palazzo pubblico, queste tutte sono opere che diressero in patria e dalle quali si conosce esser eglino stati veramente gli eredi dell'arte di Nicola e Giovanni, talchè una continuazione di modi e di stile da quelli a questi si scorge non interrotta.

Tavola di marmo in s. Francesco a Bologna.

Divisi di parere ho trovato gli scrittori sulla gran tavola ch' è scolpita in s. Francesco di Bologna, uno de' templi per monumenti di quell'età più insigni. Questa tavola piena di statue, di storie, di santi divisa in compartimenti ornati d'intaglio non può più vedersi per essere traslocata e scomposta dopo che il tempio fu convertito in dogana. Non mi è potuto riuscire di scorgervi quei nomi *benchè mezzo consunti* che unitamente al millesimo scrisse Vasari esservi scolpiti, *avendo penato otto anni a compirla*: inverisimil cosa, se in tre anni fecero il monumento del vescovo d'Arezzo che non è opera minore e debbe perciò intendersi che in quel frattempo molte altre cose facessero, fra le quali un' inalveazione del Pò che in quei tempi cagionò rovine immense nel mantovano e nel ferrarese, e più chiaramente poi mi sembra accertarsi che stessero questi artisti occupati nella fortezza costruita in Bologna la prima volta alla porta di Galliera, opera che per cause già note ebbe una momentanea durata. Il Masini contro ciò che scrive anche il Gherardacci, oltre gli altri, dice d'aver trovate scritture autentiche nel convento de' frati, dalle quali apparisce che quella tavola di s. Francesco non fosse altrimenti fatta da Agostino e da Angelo, ma da Jacopo e da Pietro Paolo veneziani; e la stessa cosa confermasi per un manoscritto esistente presso i signori Ercolani

di Marcello Oretti nel quale è chiaramente indicato così: *In s. Francesco di Bologna all' altar maggiore la bellissima tavola fatta a piramidi di finissimo marmo bianco con Cristo in croce, la Vergine coronata dal Signore e varj santi mezze figure, e sotto quadretti di figure nel basamento, lavoro di Giacomo e Pietro Paolo figli di Antonio dalle Masegne veneziani scolari di Agostino ed Agnolo scultori sanesi, e questo lavoro fu fatto nel* 1338 *per ducati d'oro* 2150 *come da rogito di Nicolò dalla Foglia per disposizione testamentaria del cardinale Filippo Guastavillani*. Nella citazione del cardinale sbaglia l'Oretti poichè Filippo Guastavillani fu cardinale nel 1574 due secoli e più dopo; e questo Filippo al più esser potrebbe altro della famiglia che non fu cardinale (1). Può vedersi alla tavola XXXVI un saggio

(1) Il Testamento del cardinal Filippo fu rogato nel 1587 agli 8 Agosto da Andrea Martini e se le sculture indicate avessero dovuto essere frutto della sua testamentaria disposizione avrebbero toccato presso al 1600, distanza di troppi secoli per poter correre in abbaglio. Egli è ben vero che questo porporato mandò ad esecuzione coll' atto della sua disposizione ciò che dall' avo era stato ordinato e non eseguito dal padre e che dispose 3000 scudi per fare una cappella ovvero adornare l'altare maggiore, ma ognuno comprenderà facilmente, che se questa volontà ebbe effetto non se ne possono mai confondere i risultati colle opere del XIV secolo: anzi si riconosce che gli eredi (verosimilmente d'accordo co' frati) scelsero l'ornato dell'altare che sarà stato una suppellettile di candelieri, calici, paramenti, palj ec., dal che deriva ancora per testimonianza di frati superstiti che l'altar maggiore si denominò fino all' ultimo da quella famiglia. La disposizione del testatore fu alternativa, e il non essere stata in s. Francesco altra cappella col nome Guastavillani, e il non essersi riconosciuta alcuna moderna scultura al maggiore altare conferma quanto ho finora esposto. Abbiano pace le ossa di quel buon Oretti raccoglitore d'un misto di cose alla rinfusa; egli è però certo che avanti di asserire qualche verità in suo nome bisogna cribrare attentamente il grano dalla zizzania. Riporto qui la particola del testatore comunicatami dalla famiglia per un tratto di cortesia acciò meglio si convinca ognuno del mio dire.

Particola di testamento del cardinal Filippo Guastavillani per rogito di Andrea Martini li 8 Agosto 1587.

„ Preterea quia bonae memo: Matheus Vastavillanus ipsius illustris. et reverendis. domini cardinalis testatoris patruus in suo ultimo quod condidit testamento haeredem sibi universalem instituit bon. mem. Angelum Michaelem ipsius Illustris. domini testatoris genitorem cum onere conficiendi in eadem ecclesia s. Francisci Bononiae unam capellam et pro illius confectione exponendi scuta tricenta, idcirco pro adimplemento voluntatis dictae bon. mem. Mathei, et exoneratione conscientiae d. sui testatoris voluit mandavit et ordinavit idem illustris. dom. testator per haeredem suum infrascriptum in praedicta ecclesia s. Francisci de Bononia *construi et edificari unam capellam, seu ornari altare majus ejusdem ecclesiae* juxta ordinem jam super datum, et in illius *constructione seu edificatione, aut altaris ornamento* exponi et erogari scuta termille monetae Bononiae, et pro illius dotatione exponi scuta quingenta dictae monetae Bononiae, dummodo tamen praemissa ante ipsius illustrissimi domini testatoris obitum effecta non fuerint, et non alius nec alio modo.

di quest' opera veramente insigne. La dignità con cui l'eterno Padre corona la Vergine, la maestà dei movimenti, la scelta delle pieghe, l'espressione di questa nobilissima azione è degna de' tempi migliori dell' arte; siccome anche la semplicità della composizione nel miracolo operato da un santo in uno dei bassi rilievi parimenti in questa tavola riportato, e la gentilezza di una delle mezze figure che separano i compartimenti sono meritevoli di tutta l'ammirazione. Questo è uno de' più bei monumenti della scultura del XIV secolo, e dall' esame anche del medesimo risulta che debbe essere stato scolpito con singolare impegno, e negli anni migliori di questi scultori, sia che ascriver debbasi allo scarpello d'Agostino e d'Agnolo Sanesi, sia che appartener possa a quello degli scolari veneziani. Veramente per attribuirlo a questi ultimi osta alquanto il conciliar le due epoche, mentre l'Oretti l'afferma lavoro del 1338, e noi abbiamo le autentiche iscrizioni sui marmi veneti delle opere di Pietro Paolo e Jacobello del 1394 per la qual cosa in troppo verde età avrebbero potuto compire un sì distinto lavoro. È da sperarsi che resagli quell' onore che merita, sia per sorgere nuovamente alla luce una tanto insigne produzione de' nostri antichi scarpelli, singolarmente in una città ove sono numerosi i cultori distinti de' buoni studj.

Non pare che più cautamente possa fissarsi la morte di questi due valenti fratelli scultori che intorno il 1344. Apparisce dalle memorie sanesi del P. della Valle che nell'anno 1284 Agostino avesse l'età d'anni 15 e che in quel tempo andasse a dimorare con Giovanni da Pisa, e poco dopo vi attirasse il fratel minore Agnolo. Nell'incerteza della lor morte adunque, non trovandosi che posteriormente al 1344 sienvi documenti comprovanti la loro esistenza, non è cosa fuor dell' ordine comune della natura il supporre che avesser cessato di vivere nell' età d'anni 75 circa. Ciò piacemi osservare non senza qualche importante motivo. Nel visitare alcuni monumenti di scultura in Pavia ho cercato di vedere la famosa arca di s. Agostino, che pel distrutto tempio trovasi messa in pezzi, e conservata diligentemente in una stanza annessa alla cattedrale. Mi colpì di non poca sorpresa come la celebrità di questo monumento non fosse più clamorosa, sembrandomi che possa annoverarsi tra' più magnifici e grandiosi di quel secolo, e vi riconobbi talmente lo stile e il fare di questi scultori che avrei assicurato esser questa un' opera del loro scarpello: ma comunque indubitatamente sia questa un' opera toscana, pure mi conviene rinunciare a questa prima supposizione e crederla d' alcuno dei loro allievi, quando non v'abbiano operato gli stessi Pietro Paolo e Jacobello veneziani. Raccolte di fatti le notizie più esatte dai libri e dalle antiche scritture col sussidio del degnissimo prelato e dei canonici di quella cattedrale, ho potuto verificare che quest' arca non fu incominciata che nel 1362, anno in cui questi artisti sarebbero stati più che nonagenarj, ed anno in cui erano nel maggior

Arca di s. Agostino in Pavia.

fiore i sullodati loro allievi. Anche al Vasari però sembrò la stessa cosa, ignorando l'anno in cui fu cominciata, per la sola ispezione locale su questo squisito lavoro..... *nel qual luogo è il corpo di s. Agostino in una sepultura che è in sagrestia piena di figure piccole, la quale è di mano, secondo che a me pare, d'Agostino e d'Agnolo sanesi* (1). Quantunque sia poca la distanza del tempo è però bastevole per escludere questi scultori dall'aver eseguito un tal lavoro.

Questo monumento stava posteriormente all'altar maggiore in s. Pietro in Ciel aureo, e fu cominciato nel 1362 il dì 14 dicembre sotto il priorato del P. Maria Bottigella di Pavia. Costò alla religione degli eremitani più di quattromila fiorini d'oro di mercedi senza valutare le spese; è lungo braccia 5, largo 2:10, alto 7, misura milanese. Sul feretro è distesa la bella figura di s. Agostino in abiti pontificali e mitra, ornata secondo il gusto dei tempi con finissimo lavoro. L'opera intera è divisa in quattro compartimenti, il primo è formato dalla base, il secondo dal feretro, il terzo dal coperto, il quarto dalla cimasa che lo corona. Stanno alla base sopra diversi piedestalli le virtù teologali e cardinali con altre figure allegoriche, e in dodici nicchie laterali le figure degli apostoli ed evangelisti; alla testa dell'arca sono li ss. Paolo apostolo e Paolo primo eremita e al piede li martiri santi Stefano e Lorenzo, con altri santi poi all'intorno e con molti ornamenti a compimento dell'opera. Intorno al cataletto, o second'ordine, vi sono molti santi della religione in diversi atteggiamenti, di diversi instituti e di vario sesso; e più presso al corpo giacente stanno sei angeli che reggono il panno ove è disteso; alla sommità esteriore di quest'ordine sono scolpite otto arti liberali e alla facciata quattro pontefici. Sono raffigurati nel terzo ordine i principali avvenimenti della vita del santo in tanti bassi rilievi di moltissime figure, e nel quart'ordine una prodigiosa quantità di statuette e di bassi rilievi dimostrano i suoi modi di vita e i suoi miracoli. Gio: Galeazzo Visconti dispose perchè fosse fatta una degna iscrizione a questo monumento che non ebbe effetto. Tra grandi e piccole le figure eccedono il numero di 290, se si contano le molte teste di angioletti che compongono la gerarchia dell'eterno Padre. In conclusione questo è uno de' depositi più singolari di quell'età per l'immenso lavoro col quale è stato eseguito; e giova lusingarsi che possa venire repristinato per onore delle arti e della città ove conservasi. Nessuno degli scrittori di memorie lombarde lo attribuisce a scarpelli nazionali, il che maggiormente dà luogo alla credenza che sia opera de'toscani, giacchè non avrebbe potuto essere oscuro in patria un artista capace di condurre una tant' opera e sarebbervi forse altre cose di egual merito in Lombardia e di quel tempo; se si eccettui quanto

(1) Vasari Vita di Girolamo da Carpi T. III pag. 30.

di stile toscano avvi in Milano per opera di Balduccio da Pisa, ben inferiore a quello che abbiamo finora descritto.

Richezze di monumenti d' arte che era in Pisa.

Se pari alla magnificenza dei monumenti ch' esistevano in Pavia, singolarmente nel castello dei Visconti, fosse stata la diligenza e l'amore per conservarli, si avrebbero prove assai luminose dello splendore di quel paese e di quella famiglia, come del merito di quegli artisti ch'essa adoprò per i vastissimi suoi edifizj e per l'interno delle ricchissime sue abitazioni. Celebri erano le sontuosità raccolte nelle torri appunto del palazzo di Pavia, parte a parte riferite in un codice che esiste nell' archivio reale di Milano; singolarità di un genere che attestano l'ingegno sommo degl'italiani non che il loro gusto per ogni sorta di magnifica decorazione. Raccolte erano in quelle torri memorie le più preziose d'ogni arte, d'ogni meccanica, d'ogni sapere, e nella librerìa eravi il famoso orologio fatto da Giovanni da Padova di cui trovasi questa memoria: *In un' altra torre fu posto l' orologio che fu una meraviglia di quei tempi perchè non solamente si vedevano in esso le ore, minuti ed altre cose da stimarsi, ma si scuoprivano distintamente tutti i moti del cielo ed i pianeti; i cui fragmenti per l'età lunga dispersi e per la ruggine consumati Janello Cremonese architetto di Carlo V Cesare, e geometra molto stimato raccolse ed imitò tanto bene, che quasi lo riunì al primiero suo essere e si conservava nella città di Toledo, che da Filippo re cattolico di Spagna secondo figlio del medesimo Cesare fu colà trasportato.* Quest' antichissimo orologio che Galeazzo pose nel suo castello, fece ben chiara fede per la complicazione de' suoi movimenti dell'ingegno del suo artefice, ingegno tale che al tempo di Ludovico Maria Sforza Visconti lo stesso Bramante volle imitare come consta da una lettera del Castellano di Pavia (1).

Molti scrittori parlano di quest' orologio famosissimo, quantunque non pochi altri nel XIV secolo ne fossero costrutti in Italia con ingegnosissime meccaniche e grandi ornamenti. Ma questo Giovanni da Padova, detto dall'

(1) Illustrissimo et excellentissimo sig. mio. E' stato qui Bramanti ingeniero de vostra excellentia quali dice havere cumissione di quella de cavare alcuni desegni ne lo orologio che è in questa librerìa de certi pianeti per ornare uno certo celi d' una camera ad Vigevani: et io per non havere altra cumissione de la excellentia vostra non lassarò exportare fora de dicta libreria designo alcuno, sino che non abbia speciale licentia de quella, sicchè le piaccia darme avviso de quanto haverò a fare per littere signate de sua propria mane. Alla prelibata Vostra Excellentia de continuo me ricomando. Ex arce Papiae die V Martii 1495.

E. Ex V.
Fidelissimus servitor
Jacobus de Pusterla ibidem Castellanus

a tergo
Illustrissimo, et Excellentissimo Principi
Domino Domino suo singolarissimo
Domino Ludovico M. Sfortie Vicecomitis
Duci Mediolani.

Orologio, della famiglia de' Dondi meritò persino d'essere ricordato da Petrarca, che gli scrisse quattro lettere e gli lasciò cinquanta ducati d'oro nel suo testamento, ove dice: *Magistrum Johanem de Dundis, phisicum astronomorum facile principem, dictum ab Horologio propter illud admirandum planetarii opus ab eo confectum quod vulgus ignotum Horologium esse arbitratur*. Chi bramasse conoscere in questa materia d'ingegnosi artefici quanto fu fatto in Italia in quei tempi vegga l'opera del Cancellieri sui campanili e sugli orologi stampata in Roma nel 1806.

Goro Sanese e altri scultori e cesellatori.

Non è ben dimostrato che Goro Sanese fosse tra gli scolari dei Pisani, o d'Agnolo e d'Agostino; questi nel 1323 diè compimento all'urna di s. Cerbone nella cattedrale di Massa in Maremma, la quale è ornata di molte storie e di statuette dell'altezza di tre palmi, ma l'età in cui visse attesta bastantemente, che se ancora non ebbe con gli anzidetti comuni i lavori e la scuola, ebbe modo di condursi però sulle tracce migliori, profittando degli esempli e delle pratiche loro, se non ebbe ventura di ricevere dalla viva lor voce gl' insegnamenti. Lo stesso pare che possa essere avvenuto di quel Lando Sanese fiorito intorno al 1330, orefice, architetto e scultore di cui le memorie trovansi alquanto incerte, meno ciò ch' è relativo al suo primo mestiere, poichè fu orefice di Enrico VII. *Magister Landus de Senis aurifaber Henrici VII regis Italiae:* così leggesi in un diploma dello stesso imperatore dell' anno 1311 ch'era nell'archivio dei Cisterciensi a Milano, pubblicato dal Muratori nel Tom. II de' suoi annedoti pag. 310 *de comm. de corona ferrea cap. XIII*. Tutto il rimanente che di lui riferisce il P. della Valle intorno alcune sue supposte sculture non è provato, e furonvi in queste arti più operatori del medesimo cognome, un Domenico, un Pietro, un Lorenzo, un Andrea, l'ultimo de' quali pose il suo nome anche in una cattiva pittura nel MCCCLXXXI.

L'oreficeria si coltivò quasi sempre del pari con queste altre arti poichè ove si tratta di suppellettili preziose, di monete, di arredi sacri, di mense imperiali, egli è certo che i modellatori divenivano facilmente, secondo l'uopo, anche orefici, egualmente che per esser buon orefice bisognava almeno essere mediocre modellatore; e tanto più ciò osservasi in quella età in cui essendo meno generale l'uso delle suppellettili preziose non volevansi se non cose di squisito lavoro per le chiese e per le corti, mentre a' nostri giorni non avvi artigiano o donnicciuola che non usi di qualche sorta di argenteria o d'aureo ornamento, per le quali cose moltiplicatosi il numero degli orefici a dismisura, trattasi il duttile e prezioso metallo da mani pochissimo esperte, e per quest'uso maggiore potrebbe quasi dirsi che una tal professione sia andata in moltissima decadenza. Gli arredi del tempio di Pistoja, su' quali si è molto diffuso in una sua operetta il sig. professore Ciampi, sono appunto un argomento dei più

convincenti di questa mia osservazione. E dalle chiese greche venuto in Italia quest'uso, pei doni di palj d'oro e d'argento, di croci, d'immagini che fatti venivano da imperatori, da patriarchi e da chi aveva relazioni e commercio in Costantinopoli si rese anche assai più comune che non era di prima questa maniera di lavorare in metalli preziosi. Pietro e Paolo orefici aretini scolari di Agnolo ed Agostino furono i primi a lavorar di cesello la famosa testa di s. Donato vescovo e protettore della città, primo lavoro che videsi con qualche gusto ornato e smaltato.

Nicola Aretino.

A Moccio Sanese, mediocrissimo scultore, ascrivesi il merito d'essere stato maestro di Nicola Aretino uno de'migliori scultori di questa età; ma siccome non è primo caso che lo scolaro vinca di gran lunga il merito del maestro, così non farà meraviglia che di questo si parli, tacendo di quello; e sembra parimenti natural cosa che lo stesso Nicola si valesse dei passi che gli altri contemporanei e predecessori avevano fatto nella carriera delle arti come dalle sue opere apparisce (1). Moltissimo eseguì Nicola Aretino in plastica e quasi più che in marmo, avendo condotte opere di frequente in luoghi ove difficile gli fu l'aver materia più propria per lo scarpello. Egli operò assai in patria e a Borgo s. Sepolcro e a Firenze, ma pretende l'Oretti che impropriamente gli venisse attribuito in Bologna il lavoro più in cotto che in marmo eseguito nel sepolcro di Alessandro V, supponendosi che fosse stato allettato a tal opera dagl'inviti di Leonardo Bruni suo concittadino. Questo monumento posto allora ai frati minori, trovasi trasportato ora alla Certosa, divenuta cimitero comunale, e fu eseguito, egli dice, da Sperandio mantovano eccellente scultore (e più gran fonditore di medaglie), come si può vedere nell'archivio de'frati francescani, nel libro spese del convento segnato sotto l'anno 1482. Ma il papa morì nel 1410, e sette anni dopo morì anche Nicola. Non pare quindi che si dovesse aspettare 70 anni per erigere un monumento a quel pontefice che fu ivi sepolto, tanto più che non fu opera di spesa e di lungo lavoro, e molto meno può trarsi grande autenticità da un registro posteriore di più d'una generazione a questo avvenimento. Due piccole statue fece in Firenze poste nel fianco dell'ora s. Michele verso l'arte della lana ad istanza dei ministri della zecca sopra la nicchia che contiene la bella figura di s. Matteo del Ghiberti; e due statue di lui stanno fra quelle di Donatello nel campanile del duomo di Firenze. Ma il suo capo d'opera si fu la statua di un evangelista sedente, scolpito per essere posto nella facciata a lato

(1) Non è da meravigliarsi se io qui parlo di Nicola d'Arezzo quantunque alcune opere compì sul principio del XV secolo, poichè non possono aversi così precisi confini da qual principio gli uomini nascano in un secolo e finiscano in un altro. Se egli però morì, come trovasi, attempato di 67 anni nel 1417, vedesi ben chiaro che cinquanta ne aveva vissuti nel secolo XIV e per conseguenza ho creduto qui far parola di lui.

della porta principale che ora sta nell'interno della chiesa (tavola XXXII), e veramente dovette egli porvi ogni attenzione stante il concorso d'altri assai chiari ingegni che lavoravano in quel tempo, siccome vedremo, e che potevano ben contendergli a buon diritto il primato. Non saprebbesi meglio verificare quale statua veramente fosse quella di Nicola Aretino, fra le varie poste nell'interno del duomo di Firenze; egli ne scolpì forse parecchie e lo stile di lui, non dissimile molto da quello di Andrea Pisano suo contemporaneo, può esser cagione di quegli sbagli ne'quali in mancanza di simboli, d'iscrizioni e di memorie s'incorre facilmente. Egli è soltanto con questa riserva che presentiamo la bellissima statua sedente appunto nella tavola indicata, ove ne stanno parecchie altre di cui nel luogo ove si parla di Andrea Pisano sarà fatto discorso. Ciò poi che più l'onora si fu l'esser ammesso al concorso delle porte di s. Giovanni negli ultimi suoi anni prima che andasse a Bologna e l'essere giudicato degno di venire a un cimento tanto onorevole coi primi uomini del mondo. Io qui non produrrò di sua composizione che un basso rilievo scolpito per l'opera della fraternita di s. Maria della Misericordia in Arezzo nel 1383, che intendo di far conoscere anche per aggiugnere alcune osservazioni proprie di questa natura di monumenti (tavola XVIII).

Il gran manto di protezione sotto cui ricovravansi tutte le classi di divote persone è una di quelle invenzioni già suggerite alla mente degli artisti dallo spirito religioso di quell'età, prima anche di molto che si vedesse questa elegante ed espressiva scultura. In quasi tutte le fraterne della Misericordia vedesi una simile composizione; e può chiarirsi di questa verità anche in Venezia sulla porta principale di questo e di parecchi altri presso che distrutti edifizj. Vedi tavola XXVII.

Proporzioni colossali alle imagini delle Divinità.

Un'altra riflessione cade qui in acconcio di fare che appartiene a quei sistemi di convenzione che s'erano fatti gli artisti dei primi tempi, ed è che solevano scolpire e qualche volta anche dipingere gli adoratori supplicanti nei quadri e nei bassi rilievi di una dimensione molto minore di quello che non scolpissero o dipingessero le imagini dei santi. Altra ragione non si vede che quella dell'umiltà nell'assegnare la piccolezza ai devoti in confronto dell'immensità, della potenza e dell'altissima gerarchia che assegnavano alla madre di Dio o agli altri santi. Moltissimi sono i monumenti, ove si osserva questa distanza sproporzionata di dimensioni quasi comparabili a una razza di pigmei genuflessi dinanzi a imagini gigantesche. Nicola Aretino non si è molto scostato da questa specie di prammatica, ma con un certo lodevole artifizio ha posti in prima linea dei bambini, i quali scemano lo spiacevole effetto di questo genere di sproporzione. Il merito principale di questo basso rilievo è la grazia e l'eleganza della figura principale, e l'affettuosa divozione così soavemente espressa in tutta quella non confusa folla di gente

genuflessa, che piamente spera, desidera, implora con movimenti pieni di verità e di dolcezza, senza che siavi punto di ricercato, di confuso, di estraneo all'oggetto principale. L'idea antichissima di porre un tanto divario nelle forme assegnate alla divinità sicchè sembrassero colossali all'aspetto degli uomini, è finalmente un resto di quella venerazione profonda che ebbero tutti i popoli per l'Ente supremo, e del timore che concepirono pel suo sdegno. Una statura gigantesca persuade più facilmente il volgo della maggior potenza e forza dell'oggetto rappresentato. L'idea che avevano i greci delle ombre, dell'anima (come apparisce dai versi di Virgilio) allorchè la effigiavano sciolta dall'inviluppo mortale (1), e ciò che trovasi essere stato in uso pei simulacri che vedevansi nell'Egitto e nella Grecia, giustifica le rappresentazioni di tante pitture e sculture del medio evo e di tanti mosaici dei tempi bassi. Se il Giove olimpico sedente di Fidia si fosse alzato in piedi avrebbe superato il tetto del tempio (2).

Niccolò d'Arezzo al servizio dei Visconti.

Vuolsi che il nostro scultore fosse adoprato nell'opera del duomo di Milano, che vi fosse capo di quell'edifizio e che vi scolpisse alcune figure. Baldinucci ripete ciò che Vasari ha asserito, non so con quanto fondamento, poichè gran conto poteva realmente essere fatto di lui in quella città capitale, ma gli scrittori di quella basilica pare che avrebbero indicato quali furono le sue sculture che in luogo, quantunque elevato e lontano dalla vista, avrebbero pure meritato tutta l'ammirazione degl'intelligenti.

Pare però indubitato che egli fosse a Milano, del che sembrane persuaso anche il Giulini, e forse v'intervenne più col consiglio che coll'opera in tempo delle controversie che abbiamo vedute insorgere nell'edificazione di quel tempio, ma pare che non vi lavorasse sculture, essendo allora nascente l'edifizio, non prima fondato del 1387. Abbiamo dalle memorie esistenti negli archivj milanesi che un Niccolò Selli d'Arezzo fosse al servigio di Gio: Galeazzo quando si pose mano alla Certosa di Pavia e che fosse spedito talora a Milano, e talora fossero mandati a lui gli architetti del duomo per consultarlo, il che concilierebbe non solo le opinioni, ma ci darebbe anche il nome di famiglia di Niccolò, che non ho da altra fonte mai potuto raccogliere e verificare.

Certamente Niccolò Aretino ha diritto ad un luogo distinto fra' migliori artisti del suo secolo, ed egli pure attese con successo all'architettura, adoprato in quest'arte negli edifizj più importanti e fra gli altri in quello di castel s. Angelo, chiamatovi espressamente per tale oggetto da Bonifazio IX.

(1) Infelix simulacrum, atque ipsius umbra Creusae
Visa mihi ante oculos, et nota major imago.
Virg. Aaneid.

(2) Strab. lib. 8.

Prima che gli artisti potessero scuotere certe abitudini e filosofare nell' arte per non incorrere in alcune vecchie abitudini o goffe o stravaganti, dovettero giugnere a ben alto grado, e la loro filosofia dovette contentarsi d'analizzare da prima il cuore col presentare gli oggetti in una forma espressiva, tentando la sublimità dei concetti dal lato sempre del sentimento, giacchè l' imaginazione era quasi sempre governata e diretta dalle pratiche della religione e singolarmente da quella specie d' imitazione, per cui non era loro permesso scostarsi ad un tratto dalle abitudini antiche, sprezzando i monumenti anteriori. Questo non potè vincersi che col progresso del tempo, e non si giunse anzi mai a superare per intero, poichè l'elevarsi sui pregiudizj o sui costumi delle età più remote non fu permesso che alle arti fatte più grandi, siccome andremo a mano a mano osservando. I mezzi intanto crescevano dovunque pei quali reso comune a molti ciò che per qualche tempo fu dote di pochi, l'arte della scultura si diffuse nei principali paesi d'Italia, e diramandosi visibilmente dal suo ceppo originario conservò per lunga età quella fisonomìa che le impresse il suo primo restitutore Nicola Pisano.

E non solo in Pisa, in Siena, in Arezzo, in Firenze, in Orvieto, in Roma, in Napoli refluì il numero degli scultori, o figli o nipoti o alunni di questi, ma passarono anche a frammischiarsi fra gli antichi scultori di Venezia, che in gran numero attendevano a grandiosi lavori protetti dalla generosità e dalla potenza di quella republica. Questo innesto che si può dir di due scuole, seguì all'incirca alla fine del XIII secolo, e durò quasi sino al termine del XIV, confondendosi poi allora senza poter più discernersi le tracce per gli stili divisi tra loro che si rimarcano durante quest'epoca. Le cause di tutto ciò non sono palesi, e l' indicare alcuni fatti, il produrre alcuni monumenti potrà condurre in persuasione i nostri lettori il che sarà interessante argomento del seguente capitolo.

NOTA INTORNO SIMONE MEMMI.

Prima di lasciar di parlare degli artisti sanesi io debbo entrare in una quistione singolarissima che ha eccitato alcuni dispareri nella mente di molti dotti intorno Simone Memmi, altrimente detto Simone da Siena. Non avrebbe qui luogo una tal digressione se il nodo ove principalmente aggirasi questa quistione non fosse appunto il volersi che questo valente dipintore fosse del pari anche scultore; a convalidare il qual argomento non solo allegansi i due sonetti di Petrarca già conosciuti, ma si produce pure un antico marmo. Convien dunque prendere ad esame tanto gli uni che l' altro, convien confrontare le imagini in questo scolpite colle imagini dipinte degli stessi oggetti; e siccome i nomi di Petrarca, di Laura e del Memmi tanto contribuirono a far chiara l'età di cui discorriamo, tessendo una parte di storia, così non riuscirà improprio l'estendermi alcun poco su questo critico argomento, non bene a quel che mi sembra,

Quistione insorta se Simone Memmi fosse scultore.

discusso dagli altri scrittori che mi hanno preceduto. Cominciamo dall' esame dei due celebratissimi sonetti di Francesco Petrarca.

I.

Quando giunse a Simon l' alto concetto
Ch' a mio nome gli pose in man lo stile;
S' avesse dato a l' opera gentile
Con la figura voce ed intelletto;
Di sospir molti mi sgombrava il petto,
Che ciò ch'altri han più caro, a me fan vile:
Però che 'n vista ella si mostra umile,
Promettendomi pace nell' aspetto.
Ma poi ch' i' vengo a ragionar con lei,
Benignamente assai par che m' ascolte,
Se risponder savesse a' detti miei.
Pimaglion, quanto lodar ti dei
De l' imagine tua, se mille volte
N' avesti quel ch' i' sol' una vorrei!

II.

Per mirar Policleto a prova fiso
Con gli altri ch' ebber fama di quell'arte,
Mill' anni non vedrian la minor parte
De la beltà che m' ave il cor conquiso:
Ma certo il mio Simon fu in paradiso,
Onde questa gentil Donna si parte:
Ivi la vide e la ritrasse in carte,
Per far fede quaggiù del suo bel viso.
L' opra fu ben di quelle che nel cielo
Si ponno imaginar, non qui fra noi
Ove le membra fanno a l' alma velo.
Cortesia fè: nè la potea far poi
Che fu deciso a provar caldo e gelo
E del mortal sentiron gli occhi suoi.

Analisi delle espressioni di questi sonetti.

Non v' ha dubbio che questi due sonetti non iscrivesse Petrarca per lodare l' imagine della sua donna fattagli da Simone, e in segno di gratitudine per un' opera che doveagli naturalmente essere carissima. Ma siccome non si è mai avuto al mondo altra idea di Simone che di famosissimo pittore dell' età sua, così tutti gli scrittori e tutti gli eruditi fino al dì d' oggi sono stati d' avviso che ad imagine dipinta questi due componimenti possano aver relazione. Insorge ora il dubbio, se debba confermarsi questa opinione o rovesciarsi da capo a fondo, col pretendere che le espressioni del Petrarca, nelle quali pare alludere a cosa piuttosto sculta che dipinta, vengano giustificate da un marmo posseduto dal signor cavaliere Bindo Peruzzi. Intendono quelli che vorrebbero promovere il dubbio, di onorare non solo Petrarca, quasi che mal convenissero quei versi ad opera di pennello, ma di dare anche all' Italia un bravo scultore per quei tempi nella persona di Simone.

Critica ingiusta del Tassoni e d' altri a questi sonetti.

Quanto alla prima parte che risguarda l'onor del Petrarca, io non credo che in alcun modo resti attenuato dalle critiche del Tassoni, il quale avrebbe preteso che Zeusi o Parrasio fossero stati indicati dal poeta in luogo di Pimaglione e di Policleto, se intendevasi di alludere a imagine dipinta. Un breve esame alla forza di queste due espressioni, e si vedrà come siano giustamente applicate dall' ingegnoso poeta nel caso suo, vale a dire come non siano in modo alcuno traslati arditi nè improprj a qualunque genere d' imitazione, sia per opera dello scarpello, come del pennello.

Pimaglione.

Trattasi dell' imagine di colei che era l'idolo del suo cuore, di quell' imagine che Petrarca avrebbe voluto animare e ottenere da questa *una volta* almeno ciò che si suppone aver Pimaglione ottenuto *mille volte* dalla sua statua animata. Questa curiosa ma naturale espressione del poeta non è desunta da ciò che abbia relazione a scultura ma unicamente da ciò che riguarda la più perfetta imitazione della natura. La favola e la storia non arrecano in proposito di cosa dipinta un fatto che sia più acconcio di quello di Pimaglione per riferirsi a questa idea. Petrarca ricorre colla mente al più grande dei successi dell' imitazione, ed augurò (moderando il suo platonismo) che la pittura del Memmi divenisse viva e di carne rinnovandosi il prodigio che successe nella statua di Pimaglione. Vogliamo noi credere che se fosse stato memorabile un egual portento dell'opera di un antico pittore,

non avrebbe egli preferito di farvi allusione? Ma ove si trattava unicamente del pregio di una perfetta imitazione, egli prese argomento da cosa celebrata e notissima, applicabile a qualunque umana produzione.

Policleto. Lo stesso si dica di Policleto. Egli non viene qui in iscena per la scultura, ma unicamente perchè egli fu il più classico imitatore delle opere della natura, se Pimaglione fu il più fortunato. Egli è a Policleto che le arti debbono il canone delle più perfette proporzioni del bello, e questo sommo veramente nell'arte diede la più invariabile norma a tutti gli artisti minori, poichè veduta l' opera sua si propose come la più eccellente per modello a tutta la Grecia, e si denominò il Canone di Policleto, oltre di che gli uomini di tanto somma dottrina veggiamo che non erano famosi in una sola facoltà, ma ne abbracciavano infinite. Lo Scoliaste antico di Luciano nel Filopseudo (il Bugiardo) dice: *Policleto era pittore come anche Eufranore, onde io ammiro che qui sia introdotto come statuario*, quantunque Giunio pretenda che lo Scoliaste confonda qui Policleto con Polignoto e che quegli mostri spesso di non sapere la storia degli antichi artefici. Peraltro anche nel lib. 4. cap. 9. dell' Antologia è lodata una Polissena dipinta da Policleto con due versi così tradotti da Grozio:

Iste tuus labor est Policlete Polissena: sensit
Non aliam felix ista tabella manum.

La lettera greca dice: *niun altra mano toccò questa divina tavola*. Pausania poi nel lib. 2. cap. 27. fa Policleto anche architetto ed autore del teatro d' Epidauro. *Gli Epidauri hanno un teatro nel bosco sacro ad Esculapio, degno a mio credere di somma ammirazione, poichè i teatri dei romani sono a dir vero molto più superbi di tutti per magnifici ornamenti; come per grandezza quello degli Arcadi a Megalopoli. Ma per conto dell' armonia e bellezza, chi mai osò di contendere a Policleto il vanto s' egli sia il più degno esemplare degli architetti? Policleto ha fatto e questo teatro e quella rotonda;* della quale rotonda Pausania poco più sopra aveva detto: *una rotonda di marmo bianco appellata* Tolo *(cupola) è fabbricata presso il tempio di Esculapio, degnissima di ammirazione. Sono in essa le opere insigni di Pausia pittore, un amorino che l' arco gittato e lo strale prende a suonare la cetra. Vi è poi dipinta l' ubbriachezza, opera anch' essa di Pausia, che vuota, bevendo, una fiasca di vetro: tu miri nella pittura la fiasca di vetro, e vedi per essa trasparire la faccia della donna.* Ma tutto ciò per un di più di cui strettamente non abbisogna il nostro argomento.

Petrarca non poteva quivi egualmente tra le opere di Parrasio o di Polignoto cercare una che alla perfezione si fosse accostata cotanto, e tanta fama avesse levato pel corso di tutte le età come il canone di Policleto. Un poeta come Petrarca, grande nelle storiche erudizioni e singolarmente nella greca letteratura, un poeta come Petrarca, che studiava la natura e maneggiava gli affetti del cuore con un magistero incomparabile prendeva le sue allusioni dove aver potevano la maggiore forza espressiva per elevare con sublimità il suo concetto. Le arti belle ricevono tutte dal disegno la fondamentale loro eccellenza, e tutte somministrano indistintamente di che fare simili confronti, qualunque sia la materia che in esse abbia trattato la mano, poichè l'essenza della cosa consiste nel disegno, e la pittura, la scultura o l' incisione non sono che puri modi materiali onde condurre ad effetto ciò che dalla prima e principale arte del disegno viene determinato. Così l'applicazione di queste espressioni non può intendersi avere altro scopo se non che elevare il pensiere fin dove può giungere forza d'umano intendimento col sussidio di queste idee; pel quale oggetto, oltrecchè il parlare dell'arte primaria e fondamentale è più nobile, più conveniente, più grande, non vuolsi pedanteria, nè minutezza di misura o di seste. Il poeta s' innalza e a gran tocchi accenna, sorpassa e lascia vagare lo spirito

senza una troppo servile circoscrizione d' idee.

In questo caso però, il ripeto, non avvi bisogno di alcuna di queste giustificazioni per le adottate due espressioni, poichè anzi queste sono le uniche che potevansi in tal luogo adoprare volendo esprimere simili concetti con tutta la proprietà; e Petrarca, essendo anche stato imaginoso, non ha mancato in minima parte alla precisione più scrupolosa.

Abuserei della pazienza dei leggitori se volessi discendere ad esaminare le altre espressioni di questi due sonetti e il verso
Ch' a mio nome gli pose in man lo stile;
e l' altro:
Ivi la vide, e la ritrasse in carte,
giacchè ognuno sà come *stile* intendasi quello che è proprio d'ogni istrumento che serve a delineare su qualunque superficie, e che adoprasi anche in luogo di penna; e ognuno vede parimenti come il ritrarre in carta sia proprio di chi intenda fissare i lineamenti puri, i contorni d'una figura. Nè su queste espressioni ha luogo la discussione che si è fatta poch' anzi sui nomi di Policleto e di Pimaglione, i quali si riportano come l'Achille della contraria opinione in appoggio del marmo allegato. Piuttosto mi verrebbe voglia di dubitare se quei sonetti siano stati scritti per una pittura o per un semplice disegno. Poichè essendo dimostrato che nol furono per una scultura, tutte l' espressioni pare si possano adattare sì chiaramente nell' indicare un disegno, che non saprei quali altre potessero adoprarsi per esprimere un' opera che non in marmi, non in tavole, non con scarpello, non con pennello, ma *in carte* e collo *stile* fu fatta. Che Petrarca possa avere scritto i due sonetti, e non parlare in essi mai di pietra o di colori, a me pare strana cosa. Ma questo mio cenno abbiasi come per non fatto, e procediamo colla supposizione che il Memmi, non certamente autore della scultura, come vedremo, possa aver dato argomento ai sonetti colla pittura, e venghiamo finalmente a questo marmo che produce il signor cavalier Bindo Peruzzi ai compilatori del magazzeno toscano colla seguente lettera:

I sonetti si possono forse riferire a un disegno.

Lettera del cav. Bindo Peruzzi.

„ Credo che non vi sarà discaro, signori „ miei, ch' io vi dia parte d' un marmo „ molto raro da me ritrovato nella mia casa „ in cui è scolpito il ritratto del nostro Pe- „ trarca e di madonna Laura, fatto in mar- „ mo alto un terzo di braccio, largo due „ palmi da Simone Memmi scultore sanese, „ come apparisce dall' iscrizione che vi è: „ *Simon de Senis me fecit sub anno Do-* „ *mini* 1344. Io credo che per questo ri- „ tratto appunto facesse il Petrarca questi „ due sonetti come dissi nell' accademia „ della Crusca che mi onorò di ammettermi „ nel suo illustre corpo nel mese di settem- „ bre 1753 alla quale donai un getto del „ detto marmo.

Seguono i due sonetti sopraccitati, ed indi:

„ La rarità di questo monumento si accre- „ sce da nuova erudita notizia, poichè nè „ Vasari, nè Baldinucci hanno detto nella „ vita da essi scritta di Simon da Siena che „ egli fosse scultore, ma solo che dipinges- „ se e che lo aver ritratto il Petrarca e ma- „ donna Laura nella gran cappella di s. M. „ Novella gli facesse meritare dal poeta i „ soprascritti sonetti. La qual cosa non è „ punto vera, perchè il Petrarca non loda „ la pittura ma la scultura del Memmi, e le „ parole de' riferiti versi lo dicono abbastan- „ za chiaro, perchè stile non vuol dir pen- „ nello, ma bensì scarpello o altro istromen- „ to di ferro da scolpire. E poi fa la com- „ parazione molto giudiziosa non con anti- „ chi pittori, come sarebbe Apelle o Parra- „ sio ma con scultori, come furono Pima- „ glione e Policleto ch' egli nomina in para- „ gone del Memmi. Nè mi si ripeta quel „ verso *ivi la vide e la ritrasse in carte* per „ prova che fu piuttosto pittura che scultu- „ ra; perchè ognun sa che gli scultori fan- „ no il disegno in carta prima d'intrapren- „ dere a lavorare in marmo, e poi il poeta „ finge che Simone vide la donna gentile in „ paradiso, dove non poteva fare una statua, „ ma bensì disegnare il ritratto, il che far

„ non avrebbe potuto *poichè fu disceso a*
„ *provar caldo e gelo*.

„ Adunque io credo d'avere un monu-
„ mento originale che mi dà l'effigie sicura
„ del gentile Petrarca restauratore delle let-
„ tere in Italia, e della sua bella Laura; la
„ qual opera ha dato motivo al medesimo
„ di fare li sopralodati due sonetti. Egli è
„ probabile che questa sarà stata posseduta
„ in principio dal detto Petrarca, del quale
„ fu molto amico un certo Francesco di
„ messer Simone Peruzzi, anch'esso poeta di
„ que' tempi avendo fiorito circa il 1380,
„ nominato però dal Crescimbeni nella sua
„ volgar poesia, il quale sopravisse al Petrar-
„ ca morto nel 1374 e può essere che acqui-
„ stasse dopo la sua morte questo monu-
„ mento che ha continuato ad essere nelle
„ mani de' suoi discendenti.

Confutazione delle opinioni di questa lettera.

Risponde a questa lettera per la prima parte che riguarda i due sonetti, ciò che abbiamo premesso, e per quanto riguarda l'ispezione del marmo risponde il disegno esatto del medesimo, nell'identifica grandezza della scultura originale, sotto del quale sono riportate le iscrizioni modellate con iscrupolosa precisione, tali come veggonsi nel marmo medesimo (vedi tav. XLI).

Contrafazione e diversità dei caratteri nelle iscrizioni.

All'occhio delle persone accostumate ai caratteri antichi si affaccierà a prima vista la diversità di forma delle due prime iscrizioni da quella incisa più sotto. Ognuno ben vede, che i caratteri del *Simon de' Senis me fecit sub anno domini* 1344, posti dietro l'effigie di Petrarca, non corrispondono a quelli un pò più antichi che sono scolpiti dietro l'imagine pretesa di Laura:

Splendida luce in cui chiaro se vede
Quel ben che può mostrar nel mondo amore
O vero exemplo del sopran valore
E d'ogni maraveglia intiera fede

e che parimenti i due nomi scolpiti nella medesima pietra non sono essi pure di antico carattere. Ho creduto per questo di dover presentare i caratteri fedelmente copiati sull'originale, per far conoscere la loro diversità e per ismentire ciò che riferitosi al Bottari, egli stampò nella sua nota al Vasari Vita del Memmi V. I., ove disse in proposito di questo marmo *nel rovescio del ritratto di Petrarca è inciso di carattere simile* (al precedente dei quattro versi) *del XIV secolo queste parole*. La falsità asserita dal Bottari è venuta dal non aver egli veduto il marmo, e dall'essersi riportato al solo cavo di gesso, ove furono impressi i ritratti e non le lettere, e ad una stampa e descrizione che gli fu comunicata, com'egli dice nella nota medesima. Questo ci avvisa della scrupolosa diligenza necessaria nell'ispezione de' monumenti per poter stabilirne le date. Dunque se gli scritti sono di due tempi, e se precisamente quello che porta il nome del preteso autore è più moderno, egli è chiaro che l'iscrizione è apocrifa e che nulla prova in quest'argomento.

Asserita mutilazione del marmo.

L'allegarsi verbalmente, che il marmo era prima intero e che sia stato poi diviso in due, che lo scritto moderno stava prima in antichi caratteri sculti al basso sotto le effigie, e che per essere stata segata la pietra e abbreviata, sia poi stato ricopiato a tergo *in senso inverso dell'altra iscrizione* che ancor vi si vede, e i cui caratteri sono di più antica forma, questo è strano e altera interamente lo stato della cosa. Il monumento tal quale genuinamente si vede, non dà luogo a conoscere con bastevole evidenza le sopraccennate variazioni e non si saprebbe mai come spiegare che un marmo antico custodito da un'antica famiglia avesse potuto segarsi non solo in due, ma che si fosse mutilato togliendo la parte più preziosa dell'iscrizione, che conteneva il nome dell'autore.

Ciò appena si potrebbe supporre di un marmo che avesse vagato per le mani di tutti i rigattieri, non mai di un marmo che si pretende non sia mai escito dalla famiglia *di messer Simone Peruzzi contemporaneo ed amico di Petrarca;* marmo *che ha sempre continuato ad essere nelle mani de' suoi discendenti*.

È molto più naturale il credere ciò, che non abbisogna di glossa, ed io non dubito

che quel marmo siasi creduto da' possessori rappresentare Petrarca e Laura, ma che lo scritto *Simon de Senis me fecit* siasi aggiunto per indicare che quell' artista dipinse il ritratto di Laura, dal quale intendasi poi tratta quella piccola scultura.

Questo marmo pel merito dell' arte poco interessa, essendovi l'opportunità di vedere in tanti luoghi sculture molto migliori per quell'età, nella quale era difficile il trovare opere di pittura preferibili a quelle che dipinse Simone da Siena appunto nel cappellone di s. M. Novella. Quei volti e quelle figure dipinte (per quanto semplicemente atteggiate) mostrano null' ostante un' artista di un genio elevato e una nobilissima espressione. La scultura di cui abbiamo fin quì fatto parola è debolissima cosa; e per quanto possa supporsi tratta da alcun ritratto di Petrarca quella che vedesi in basso rilievo, altrettanto dubbio mi cresce intorno a quello di Laura. Non è si facile a provarsi qual esser potesse la vera immagine dipinta dà Simone, nè dove si custodisse, nè agevole è il documentare che questa esister possa attualmente.

Esame di molte circostanze che escludono l'autenticità del marmo.

Ma prima di discendere a questo esame ulteriore, trattandosi di escludere da questo marmo ogni sorte di autenticità, supponendo che non siavi alcuna fraude nello scritto cognita alli attuali possessori, vale a dire, che l'errore di questo sia di antica data, pongasi mente a molte circostanze integranti la vita, e il modo di pensare del Petrarca, che servir possono a dilucidare maggiormente questa quistione e a toglierla affatto di mezzo.

Carattere della scultura.

Primieramente quanto al gusto e all' intelligenza del poeta in materia di belle arti, noi non possiamo crederlo certamente così limitato di cognizioni e di tatto da sentirsi per vivo entusiasmo spinto a scrivere i due citati sonetti alla vista di questo marmo, il quale non rappresenta una donna in alcun modo come ce la descrive egli ne' suoi versi. di forme celestiali e di un angelica fisonomìa, La sensazione che provasi alla vista del marmo dagl' imparziali osservatori è per lo meno fredda quanto il marmo medesimo.

Il marmo non era diviso in due.

In secondo luogo, se vuolsi che il marmo ora sia diviso in due, e se pretendesi che questo prima fosse riunito, rappresentando i due ritratti di Francesco e di Laura, non si può facilmente concedere che il poeta ne' suoi sonetti volesse alludere a un lavoro in cui essendo sculti due oggetti, le allusioni poi dovessero riferirsi ad un solo. Non sarebbero mancate allusioni felici e poetiche e spiritose e tenerissime per parlare di quelle due non separate imagini sulla medesima pietra, ma il sasso era unito e i sonetti non parlano che del ritratto di Laura.

Simone morì in Italia nell'anno in cui si pretende scolpito il marmo.

In terzo luogo se il ritratto vuolsi scolpito *sub anno Domini* 1344 pare che anche per questa ragione si possa revocarne in dubbio la data. Simone era stato dopo il 1336 chiamato in Francia alla corte del papa, e nell' anno in cui gli si attribuisce quest' opera egli era tornato già a casa, ove morì: e il Petrarca medesimo era egli pure in quell' anno in Italia, di dove non ripartì che verso la fine del 1345 (1).

In quarto luogo abbiamo dai registri mortuarj di s. Domenico di Siena la morte di Simone nel 1344. *Magister Simon Martini pictor mortuus est in curia*(2) *cujus exequias fecimus die quarta mensis Augusti* 1344. Egli è ben vero che un artista può aver fatto un' opera anche l'anno della sua morte, ma anche per questa ragione è duopo verificare in qual mese questa accadesse, e se sussiste che questa fosse ai 4 Agosto come vedesi indicato nelle note al Vasari fatte da monsig. Bottari, ne viene in conseguenza che nei primi mesi dell' anno avrebbe dovuto il Memmi essere in Francia, scolpire

(1) Vedi Tiraboschi lib. III cap. II art. XXX in cui si esaminano, e confutano anche alcuni passi dell' Ab. de Sade su questo proposito. E il Lanzi difatti asserisce che Simone non fu in Francia che del 36. Sicome anche il della Valle nelle sue lettere sanesi.

(2) *Mortuus in curia* esclude che sia morto in Avignone come lo crede il Bottari.

l'imagine, tornare in Italia, ammalarsi e morire, cose tutte che quantunque possibili non si combinano colle memorie che rimangono, e tanto prossima sarebbe stata la sua fine all'opera che gli si attribuisce, che Petrarca avrebbe dovuto scrivere li sonetti quando le ceneri del Memmi erano ancora tepide, e ne avrebbe poi certamente compianta la perdita, siccome di persona amica e a cui doveva tanto benefizio. Io non posso credere dunque che dopo ciò che pur leggesi nel libro dei domenicani si possa asserire che Simone morisse in Avignone; e non veggo con quanta autorità il Bottari pretenda di escludere l'epitaffio di lui riportato da Vasari, per la sola ragione che più non vedesi. Si tratta di un fatto così positivo e non tanto remoto che non può cader in dubbio, e la ragione addotta, *in Siena non si trova quest' epitaffio*, non vale, poichè anche in s. Maria del fiore Vasari aveva letto a' suoi giorni l'epitaffio del Brunellesco che più non vedesi. Da ciò che più *non è*, non si può sempre legittimamente argomentare che ciò *non era*. Con vergogna dell'età nostra si sono pur troppo demolite assai più memorie sepolcrali di quello che se ne siano erette in onore di uomini illustri e di benemeriti cittadini: sarà dunque un argomento per la posterità valevole il non esister più della tomba onde provare ch' essi non furono?

Ma poi qualora tutte queste trionfanti ragioni non bastassero per dimostrare la nessuna autenticità di questo marmo, Petrarca medesimo nelle sue opere ci offre un argomento atto a persuaderci che da Simone da Siena non ebbe in dono certamente opera di scultura che rappresentasse la sua Laura; mentre ov' egli parla nelle sue epistole familiari degli artisti dell' età sua, si esprime (come abbiamo altrove citato), in modo che tanto disprezza gli scultori suoi contemporanei, quanto altamente fa stima dei pittori.

Linguaggio di Petrarca in altre sue opere intorno agli scultori a lui contemporanei.

Atque ut a veteribus ad nova, ab externis ad nostra trasgrediar duos ego novi pictores egregios, nec formosos, Jottum Florentinum civem cujus inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensem: novi sculptores aliquot sed minoris famae eo enim in genere impar prorsus est nostra aetas, ceterum et hoc vidi, et de quibus fortasse aliud plura dicendi locus dabit (1); e in altra opera sua non dimentico di ciò che aveva asserito nelle lettere e sempre coerente a sè stesso, soggiugne: *Unde haec aetas in multis erronea, picturae inventrix vult videri, sive quod inventioni proximum, elegantissima consumatrix limatrixque cum in genere quolibet sculpturae, cumque in omnibus signis ac statuis longe imparem se negare temeraria impudensque non audeat* (2). Or vedasi dunque se il giudizioso e riconoscente Petrarca avrebbe mai parlato degli scultori di sua età in questa maniera e con sì poca stima, se fra questi vi fosse stato quell' uno, che avessegli un tal ritratto scolpito della sua Laura atto ad inspirargli i due sonetti che abbiamo veduto? Egli nomina Simone fra gli eccellenti pittori, mentre oscuri ravvisa (abbenchè sia in errore) i nomi degli scultori; e certamente o si sarebbe tacciuto, o d'altro avviso sarebbe stato, se Simone in qualità di scultore gli avesse eternate le sembianze della sua Laura. Di questo Pimaglione novello, di questo Policleto egli ben altramente avrebbe parlato, gentile come egli era d'animo e riconoscente.

Le opinioni contrarie di Petrarca si provano contemporanee al marmo predetto.

Ma alcuno potrebbe opporre a questo fortissimo argomento che Petrarca avesse avuto un' opinione sinistra degli scultori avanti l'anno in cui gli fosse stata scolpita l' imagine e scusare così l' apparente sua incoerenza; che se le sopra citate lettere fossero state scritte poi dopo, egli sarebbe stato di diverso avviso sul disinganno offertogli da questa scultura. Facile è lo sciogliere questo dubbio e convincersi anzi che la

(1) Epist. fam. lib. V. epist. XVII ad Guidonem Jannensem.

(2) De remed. utriusq. fortunae lib. I. dial. XLI.

lettera a Guido Sette di Luni nel genovesato è contemporanea alla pretesa scultura del Memmi. In questa lettera ove stà inserito il passo da noi recato, Petrarca si consola coll'amico di una promozione, in cui rende alquanto migliore la sua fortuna. Noi sappiamo che fu tale l'amicizia del padre di Guido con Petracco che i loro figli furono assieme educati. Avendo Guido studiate le leggi si dedicò alle incombenze forensi in Avignone, ed acquistò tanta fama pel suo sapere che meritò l'arcidiaconato, poscia l'arcivescovato di Genova nel 1359, ove poi cessò di vivere nel 1368 (1). Ciò osservo per concludere che la lettera a Guido, relativa ad una promozione *non grande*, debbe essergli stata scritta allorchè ebbe uno dei gradi che fanno scala agl' impieghi luminosi da lui coperti in seguito, vale a dire molt'anni prima del 1359, nel qual caso l'opinione di Petrarca esternata intorno agli scultori del suo tempo viene ad essere o prima, o contemporaneamente all'anno in cui si pretende scolpito il marmo; ragion maggiore perchè dovesse esservi coerenza tra le espressioni della lettera e quelle dei sonetti. Se le prime esser dovevano dettate da candida amicizia, queste proceder dovevano da ingenua riconoscenza verso d'un tale scultore.

Oltre moltissimi argomenti che il signor cavalier Baldelli in conseguenza delle mie ricerche su questo punto mi ha cortesemente comunicati in relazione a lunghi esami e studj da lui fatti sulle lettere di Petrarca, i quali confermano le mie congetture, avvi anche il seguente. Nel codice parigino delle lettere famigliari di Petrarca, di cui egli dà notizia in una nota dell'opera sua sulla vita ed opere di Petrarca (a pag. 213) trovansi tre lettere dirette a Guido da Genova, alle quali segue una lettera diretta a Clemente VI che non trovasi nell'edizione lionese, e che nella basileense di tutte le opere fu traslocata come preambulo alle opere di Petrarca. Deve questa lettera essere stata scritta per conseguenza in tempo di quel pontefice, ch' ebbe principio nel 1342 e ne risulta maggior sicurezza anche dal farsi menzione in essa della morte di Roberto accaduta nel 1343; anzi nelle terza, quarta, quinta, sesta di detto libro descrive il suo viaggio di Napoli e una straordinaria tempesta ivi accaduta nell'anno medesimo, e trovando nel codice parigino la data precisa della X di detto libro 6. *Kal. mart. Bonon;* e in quella diretta a Clemente *VI id. mart.* sembra potersi affermare che fosse scritta nell'anno 1344. Che non possa essere stata scritta posteriormente a detto anno ne fa sicura prova la quinta epistola del libro seguente, nella quale deplora con Barbato Sulmonese la morte del re Andrea di Napoli accaduta il dì 18 Settembre 1345, per le quali osservazioni nello stesso anno 1344 Petrarca dee aver scritta anche la lettera a Guido di cui abbiamo parlato.

Finalmente ad un maggior convincimento delle nostre esposizioni giova la notizia che nel testo parigino la XVI lettera del lib. V è diretta a Guido colla seguente rubrica. *Ad Guidonem archidiaconum Jannensem: Excusatio silentii.*

Ricerche intorno le imagini di Laura.

Ma quale sarebbe ella dunque la vera imagine di questa Laura decantata cotanto, e che ognuno pur vorrebbe possedere come uno de' più preziosi monumenti dell'arte e della storia? L'aver a tutte prove escluso il marmo Peruzzi, non porta per legittima conseguenza, che debbasi riconoscere in alcuna pittura (senza timore d'incorrere in equivoco) il ritratto desiderato. L'opportunità d'aver trattato quest' argomento mi farà alcun poco ancora diffondere per escludere altri due ritratti, i quali hanno fino a questo momento avuta una clamorosa celebrità, dal diritto di pretendere a questa rassomiglianza.

Pitture di Simone nel cappellone di s. Maria Novella.

Il primo è quello che citasi nel cappellone di s. M. Novella, aperto sotto dei claustri, che dicevasi il capitolo degli spagnuoli, il qual cappèllone è ornato da' pennelli di Taddeo

(1) Baldelli del Petrarca e delle sue opere lib. 4. Fir. 1797.

Gaddi e di Simone Memmi, ivi a competenza venuti nell'arte loro. Ho avuta ogni cura nel fare eseguire due *lucidi* diligentissimi dei ritratti che si attribuiscono a Laura e a Petrarca, e che possono vedersi in più piccola dimensione alla tav. XLIII. La fisonomia satiresca che è data a Petrarca mi sembra che debba far escludere questa pretesa imagine, come con maggior argomento non potè allora il Memmi in alcun modo aver ritratta in quel paradiso la figura di Laura nella giovinetta cui sorge una fiammella dal petto (1). La pittura in questo luogo fu fatta da Simone nel 1332 ed egli non andò in Francia prima del 1336, dimodochè *qualunque cosa siasi detta di quel preteso ritratto di Laura è mera favola* (2). Egualmente si riconosce esser di ogni fondamento destituita la supposizione di alcuni che quella giovinetta dal cuore infiammato possa voler intendersi per la Fiammetta del Boccaccio (3). Giovanni Boccaccio nell'età d'anni 28 circa se ne andò a Napoli dove furono celebri gli amori suoi con questa Fiammetta che pretendesi d'alto lignaggio, e la sua lettera con cui dedica ad essa la Teseide porta la data del 1341, vale a dire nove anni dopo che già il Memmi aveva dipinta quella cappella (4).

L'altro ritratto, che parimente è lontanissimo dall'aver che fare colle imagini di Laura è quello che vedesi in casa Pandolfini a Firenze. Nel palazzo di quest'antica famiglia, architettato da Rafaelle Sanzio in via s. Gallo, vedesi un quadretto in tavola alto circa un braccio e mezzo, e largo in giusta proporzione, che rappresenta un ritratto di donna giovine molto avvenente con un libro in mano nel campo alla destra dello spettatore, e dietro alla figura vedesi in alto appeso alla muraglia un filo di coralli ad uso di collana, sotto al quale leggesi in una cartella: *ars utinam mores, animumque effingere posses pulchrior in terris nulla tabella foret.* 1488; e più sotto è un libro posato sopra un palchetto. Mostrasi questo quadro dai signori proprietarj per il ritratto della Laura del Petrarca, e per tale anche lo ha publicato inciso in rame il Palmerini scolaro di Morghen, il quale non so per qual ragione (trattandosi di produrre antico monumento) ha semplificato la composizione tralasciando le iscrizioni e gli altri accessorj soprannotati. Ma il vero si è che il volto quivi espresso è quello di una tal Giovanna degli Albizi moglie di Lorenzo Tornabuoni (due cospicue famiglie fiorentine) perchè combina a perfezione con quello delle medaglie coniate a questa gentil donna. Due di esse in bronzo mi sottopose alla vista il colto e diligente sig. Montalvi direttore del gabinetto delle Stampe alla imperial gallerìa di Firenze, similissime fra loro nell'effigie e nella grandezza, ma diverse nell'esergo. Quello dell'una rappresenta le tre grazie ignude, due delle quali rivolgono la faccia ed una presenta la schiena; tra queste colei che sta a destra dello spettatore ha nella mano manca un ramo, l'altra due spiche nella diritta con attorno l'epigrafe *castitas, pulchritudo, amor*. Nel rovescio dell'altra medaglia è una femmina gradiva di faccia, vestita di tunica svolazzante e succinta, con una specie di elmo alato in testa, uno strale nella mano destra, l'arco nella sinistra e la faretra al fianco: intorno leggesi quel verso di Virgilio *Virginis. os. habitumque. gerens. et virginis arma*. Basta il semplice confronto di queste due medaglie col quadro di casa Pandolfini per stabilire la vera rappresentanza del ritratto; nè in tanta evidenza fa punto bisogno di ricorrere al sussidio di storiche congetture (vedi tav. XLII). Null'ostante ad onore del vero esporrò le seguenti riflessioni.

Ritratto in casa Pandolfini a Firenze.

Primieramente tutti i conoscitori convengono in ascriver la pittura del ritratto di casa Pandolfini a Domenico del Ghirlandajo.

(1) Vasari credendo che questa esser possa Laura così si espresse... *tra le quali è madonna Laura del Petrarca vestita di verde con una piccola fiammetta di fuoco tra il petto e la gola, ed è ritratta di naturale*.

(2) Lanzi storia pitt. T. I. pag. 316 ediz. seconda.

(3) Il P. della Valle Lettere Sanesi T. I. pag. 84 è uno di quelli che cadono in questo anacronismo.

(4) Tiraboschi lib. III cap. II art. 43.

Ora il Ghirlandajo era appunto il pittore della casa Tornabuoni, essendo stato singolarmente protetto da questa famiglia sino da quando tornò da Roma. Giovanni Tornabuoni padre di Lorenzo e suocero della Giovanna di cui si tratta fu il gran mecenate di Domenico a cui fece eseguire la grand'opera del coro e dell'altar maggiore di s. M. Novella. Che poi gli altri ancora di quella famiglia lo avessero caro ce lo dice il Vasari, ove parlando dell'ultima di lui infermità asserisce che *gli mandarono què de' Tornabuoni a donare cento ducati d'oro mostrando l'amicizia, e la famigliarità sua e la servitù che Domenico a Giovanni e a quella casa aveva sempre portata.* Nulla dunque di più naturale che il Ghirlandajo facesse il ritratto della Giovanna Tornabuoni.

In secondo luogo la data del 1488, che leggesi nel ritratto medesimo, si addice egualmente e alla bellezza della pittura, (mentre era allora Domenico nel suo maggior vigore, e aveva o finite o condotte a buon termine le storie di s. Maria Novella) e all'età della Giovanna, la quale esser doveva allora nel fiore di sua gioventù, come lo mostra il ritratto stesso, leggendosi nelle storie fiorentine dell'Ammirato che ella si maritò nel 1486.

E da sapersi finalmente che all'estinzione della famiglia Tornabuoni l'eredità passò ai Pandolfini; onde il vedersi oggi presso di essi tal quadro è una circostanza che unita alle altre sopra esposte può servir di conferma a quanto si è detto. Oltre le quali cose l'originalità del quadro contribuisce ai citati argomenti, mentre se il pittore avesse inteso di riprodurre un ritratto della Laura del Petrarca avrebbe dovuto trarre la copia da qualche pittura quasi d'un secolo e mezzo anteriore. In conseguenza di che anche questo ritratto non può allegarsi fra le desiderate imagini di Laura.

Ciò non pertanto l'avvenenza della figura e una certa finezza che scorgesi nell'effigie della Giovanna potevano almeno in parte giustificare l'opinione di coloro che ignorando le cose esposte giudicarono ragionevoli gli amori di Francesco Petrarca verso una donna le cui qualità esterne veggonsi corrispondere alle descrizioni da lui fattene, il che non si concilia plausibilmente col marmo ove i lineamenti non corrispondono all'idea formatasi d'una donna di aspetto leggiadro e d'animo gentile.

Miniature del codice della Laurenziana.

Ben si accorderebbero colle giustissime prevenzioni che di Laura aver debbe chi legge il Canzoniere di Petrarca le miniature nelle pergamene di un antico manoscritto, che si conserva nell'imperial biblioteca Laurenziana a Firenze, ove unita a quella di Francesco si trova anche l'imagine di questa donna, delineata colla maggior finezza ed eleganza, e della quale offresi un calco il più diligente in questa nostra tavola sopraccitata. Quantunque non possa con precisione determinarsi l'anno in cui fu scritto il codice, egli appartiene però a tempi non lontanissimi all'esistenza degli originali, ed avvi molta probabilità che non essendo ritratti dal vero siasi fatta copia in quelle miniature da eccellenti modelli, quando non fosse anco dal ritratto medesimo che pur sappiamo essere stato fatto da Simone Memmi. Non può invero vedersi più grazia, più dolcezza, più modestia di quella che spirano i semplicissimi tratti di quest' effigie, e chi potrebbe escluder di fatto che queste miniature fossero copiate da'disegni fatti *collo stile in carte* da Simone; da què disegni appunto che poterono esser così felicemente espressi da toccare il cuore, e scuotere l'estro del leggiadro poeta? Niente è più facile e ragionevole a credersi che Simone abbia disegnato e dipinto il ritratto di Laura le più volte, quanto che strano sarebbe il voler sostenere che lo avesse pur una sol volta scolpito.

Ritratto in Siena conservato in casa Bellanti.

Conservasi in Siena una tavola presso il signor Antonio Piccolomini Bellanti molto preziosa che per voto dei più dìcesi (e pare in effetto) dipinta da Simone Memmi. Questa rappresenta un ritratto di donna giovine nobilmente e riccamente vestita con gentil costume provenzale. E questa vorrebbesi far

credere essere il ritratto di Laura. Non sono irrefragabili le prove che allegansi per sostenere questa rassomiglianza, ma non mi sembrano però in alcuna parte spregevoli. Conservo un *lucido* di questa preziosa antica pittura fatto con diligenza, da cui fu tratto l'intaglio che vedesi alla tavola XLIII. Che il ritratto di Laura abbia un tempo avuto certa esistenza in Siena si diede ogni cura in provarmelo il sign. Giovanni Valeri allorchè, indagando per altri oggetti nei manoscritti di quella publica biblioteca, gli venne fatto di osservare in un volume di *Mescolanze* raccolte da Uberto Benvoglienti la copia di un'operetta del senese Giulio Mancini che fu medico di Urbano VIII, il quale più cose lasciò scritte intorno alla pittura ed alla scuola di Siena particolarmente. L'operetta, il cui originale esser dovrebbe fra gli altri suoi manoscritti nella Chigiana a Roma, è intitolata *Alcune considerazioni intorno a quello che hanno scritto alcuni autori in materia di pittura, se abbiano scritto bene o male, et appresso alcuni aggiungimenti d'alcune pitture, e pittori che non hanno potuto osservar quelli che hanno scritto per avanti*. Discutendosi in questo scritto sugli anni di nascita e di morte del Memmi, confutando alcune opinioni, e adottandone alcune altre soggiugne come segue: *Non so vedere come di 85 anni avesse* (Simone) *tanto vigore di poter andar in Francia e condurre tanto bene un' opera come fu quella del Petrarca e della signora Laura, che ne fece anche una copia che in mia fanciullezza mi ricordo aver vista presso il sig. Niccolò Mandoli avo di monsignor di Grosseto*. Questa famiglia Piccolomini del Mandolo, o Mandoli è ora estinta, e il monsignore qui nominato fu uomo di gran merito, e fu eletto vescovo di Grosseto nel 1612. Non sarebbe strano da ciò il congetturare che la tavola ora posseduta dal sig. Bellanti possa esser quella medesima copia, o secondo originale, che lo stesso Memmi dipinse e che il Mancini vide ancora a'suoi giorni esistere in casa Mandoli, dalla quale poi o direttamente, o per mezzo d'altre famiglie sia passata in casa Borghesi ove la ritrovò il medesimo sig. Bellanti.

Nell' esaminar questa imagine nulla a parer mio si presenta che escluder possa le surriferite conghietture. Dolcezza, modestia, portamento soave, abbigliamento gentile e quello che è più la foggia delle vesti, i capelli ed il velo, tutto contribuisce a poter accordare che il ritratto di Laura a questa imagine si riferisca. Non parlerò di una pretesa cifra che si crede veder chiaramente in un giojello che le pende dal collo, formata dalle due lettere F. P., mentre alle volte si leggono iscrizioni e cifre, dove non sono, per la voglia di leggerle, e sonovi espresse coll'istessa chiarezza accidentale che i carri, i cavalli e le figure nel vario accozzamento delle nuvole.

Niello nel museo Malaspina in Pavia.

Finalmente se dagli antichi monumenti vuolsi trarre argomento onde chiarirsi di questi fatti, noi abbiamo un prezioso niello che per la sua eleganza potrebbe annoverarsi fra le opere del Francia, e che faceva parte una volta del gabinetto d'antiquaria del sig. abate Boni, ora collocato nel ricco museo del colto signore Malaspina in Pavia, ove sono raccolte preziosità d'ogni genere senza numero. Questo piccolo niello rappresenta una donna di gentil sembiante coi capelli racchiusi in una reticella e abbigliata alla foggia provenzale. Porta scritto lateralmente alla testa in un cartellino *Laura*, e a dir vero rassomiglia al ritratto di Siena più che a qualunque altro che pretendasi fatto ad imitazione di questa celebratissima donna.

Le cose tutte sin qui accennate se ad altro non servissero che a togliere al marmo la pretesa originalità, soddisferebbero abbastanza all'argomento propostoci d'indagare il vero per la via dei confronti, e fissarlo ove più autenticità di fatti e di tradizioni si possa riscontrare. Il niello sopra descritto è certamente d'antichissima data, quanto esser può quest'arte medesima in Italia. Rappresenta una Laura, e verisimilmente quella

che non abbisognava d'altro indizio che del puro nome per raffigurarla. È da credersi che sarà stata in questa imitata alcuna sua effigie allora esistente, e abbiamo veduto che può aver servito di modello quella del Memmi od altra che rassomigliasse, poichè vi si riconoscono più i tratti di questa di Siena e di quella della Laurenziana che delle altre pretese imagini delle quali abbiamo favellato più sopra. In fine il giudizio degli occhi potrà esercitare il suo diritto sulle tre tavole ultime di questo volume, ove trovansi incise colla maggior diligenza queste varie opere di scarpello, di niello e di pittura.

CAPITOLO SESTO

DELLA SCULTURA VENEZIANA RINASCENTE

Venendo ora a parlare della scultura veneziana noi troveremo che le sue prime mosse trar non potè facilmente da ciò che fornì ai Pisani il mezzo di abbandonare la rozza maniera di quei barbari tempi, e che avvenne delle opere di scarpello lo stesso che era accaduto di quelle d' architettura, relativamente a ciascuno di questi popoli. Fino a tanto che i veneziani non cominciarono mediante le conquiste e il commercio a procurarsi monumenti stranieri, ben poco aver potevano per loro medesimi, o presso che nulla di esempj e modelli del tempo più felice per le arti. Si eccettui pure ciò che dalla distrutta Aquileja, da Concordia, da Altino e da Opitergio potè esser recato nell' estuario col rifugiarsi di quelle famiglie per cui Grado e Torcello sorsero in alto splendore; ma dai monumenti che ci rimangono, non può giudicarsi che venissero tratti di là avanzi di squisito lavoro, nè dell' aurea età dei greci e dei romani, ma lavori soltanto di antichissime date o appartenenti a' primi popoli dell' Italia, ovvero posteriori al secolo d' Augusto. Non furono però lenti e trascurati i veneziani, poichè il desiderio di radunare nella fiorente lor capitale qualunque preziosità venne del pari colla gloria dell' armi e colla civile prosperità. Decadevano le arti dovunque, mentre la scultura già si esercitava in Venezia, e se i frammenti d' antichi edifizj che si adopravano in questa città non dimostravano chiaramente un carattere indigeno e nazionale, riunivano però quel misto singolare di greco, di bisantino, di arabo, per la loro provenienza dal Levante, da Costantinopoli, dall' Egitto, che diede luogo a formarsi un gusto in Venezia tanto diverso da quello che regnava in tutta l' Italia. Sebbene pur anche qualche residuo di carattere proprio nazionale alla sagacità degl' intelligenti non isfugge in alcune opere, la cui indagine richiede l' occhio il più consumato nelle menome differenze tra gli stili e le epoche delle arti. Se a questi studj fu utile in qualche modo la protezione che per lunghi secoli godettero presso la corte d' Oriente, fu egualmente a loro giovevole il tranquillo rifugio che trovarono nell' estuario quando per le barbariche invasioni distrutte le magnificenze e le delizie di

Altino e di Aquileja sursero Grado e Torcello; distruzione di luoghi cotanto celebrati e famosi che Marziale ebbe a compararli alle tepide e ridenti spiagge di Pozzuolo e di Baja: *Aemula Bajanis Altini littora villis*. Non è da tacersi che nel 1008 rifabbricata la cattedrale di Torcello risorse a tal genere di splendore e di magnificenza che i suoi mosaici si ammirano tuttora non tanto per la bellezza del disegno, l'espressione dei volti, la grandiosità dello stile, la scioltezza dei panneggiamenti, quanto per la preziosa esecuzione con cui sono contesti e sfidano l'ingiuria d'altrettanti secoli, quasichè fossero gelosamente conservati come l'ornamento di una ben custodita e non abbandonata basilica. Avvenne posteriormente a queste produzioni (ove nessuna greca e sempre leggonsi latine nostre iscrizioni) che gli edifizj di s. Marco e del palazzo ducale diedero occasioni grandiose agli artisti per lavorare, e mediante l'esercizio e la protezione si elevarono alcuni genj al di sopra di quanto s'era fino allora veduto, cercandosi l'imitazione della natura colla guida delle opere che aver potevano sott'occhio e meditando sulla differenza che andava crescendo tra i lavori dei contemporanei e quelli delle età precedenti, ove le tracce del bello s'erano molto alterate ma non però interamente perdute.

Opere nella basilica di s. Marco.

La fabbrica appunto di s. Marco ci serve di guida per iscorgere queste diversità, quantunque incerta e pericolosa se voglionsi tutte segnare le differenze tra ciò che è d'italiano o di scarpello straniero. Egli è fuor d'ogni dubbio soltanto che coll'erezione di questo e degli adiacenti edifizj le arti si resero assai migliori; ma il determinare o per la natura delle iscrizioni, o per lo stile dei lavori, se a greco unicamente, a greco-latino o ad italiano scarpello appartengano, questo sarebbe assunto di ben difficile scioglimento, e che non potrebbesi con brevità qui trattare.

Facendomi però a riflettere sui caratteri scolpiti nelle diverse opere, come che questi indizio offrir possono alle volte se non certezza dei loro maestri, giova osservare che sopra imagini sculte o dipinte in Italia continuaronsi a porre i nomi singolarmente di Cristo e di Maria colle sigle e parole greche, poichè non solo le forme, ma le iscrizioni si imitavano (da veneziani in particolare che più rapporto avevano allora co'greci che con gli altri popoli dell'Italia) togliendole dagli emblemi d'un culto che maggiormente e più splendidamente si professò nella capital dell'Oriente. Rare volte veggiamo peraltro che scultori o pittori greci ponessero in opera per loro uso iscrizioni latine, rinunciando al loro idioma nativo, talchè molte iscrizioni latine sui greci monumenti sono state fatte posteriormente, ovvero eseguite per ordine di chi commise i lavori, osservandosi però che quegli artisti non volendo affatto rinunciare all'uso del linguaggio patrio vi hanno poste le une e le altre, conformandosi alle disposizioni dei committenti, e imprimendovi nello stesso tempo

un segno caratteristico dell'arte loro. Questo vedesi chiaramente sulle porte di s. Paolo fuori di Roma, altre volte citate, e sulla palla d' oro dell'altar maggiore di s. Marco ove sono le iscrizioni in ambe le lingue.

Non trovasi però comunemente che in egual modo ad italiana scultura fosse posta promiscua o sola greca leggenda, per la qual cosa strano assai pare ciò che vedesi scolpito su di un basso rilievo che trovasi incastrato nel muro esterno della chiesa di s. Paolo in Venezia, scultura che qui si riporta alla tav. XXV. Se si fosse scolpito il nome dell' imagine si sarebbe potuto derivarne l'usanza dai motivi sopra allegati; ma parlasi del *Dio di s. Demetrio* che per nulla espresso è in queste figure rappresentanti s. Pietro e s. Paolo laterali al trono ove siede una Vergine col Bambino. Forse che nell' antico tempio di s. Demetrio fu posta questa scultura, tempio al quale i cronisti assegnano la costruzione nell'836, e che più non esiste, essendo in suo luogo quello di san Bartolommeo. Ma io lascierò giudicare se possa mai a quell' età appartenere simile lavoro, quantunque le forme sieno tozze, ineleganti, farraginose le pieghe, e lo stile di questa non ispregevole invenzione ci dimostri che da tale scarpello non dovevano le arti attendersi di esser mosse verso la perfezione. Non si deciderebbe con sicurezza se vi si veggano piuttosto le tracce di un'arte adulta che muore, di quello che l' aurora di un' arte che a nuova vita risorga. Il pulvino sulla seggiola della Vergine tiene, egli è vero, della greca costumanza, ma pel commercio dei molti artefici greci coi veneziani non è raro che qui si trovino simili ambigue produzioni. Noi presentiamo nella stessa tavola alcune figure tra le meno logore e meglio scolpite che sono sulle quattro colonne le quali reggono la cupola isolata di marmi sopra l' altare maggiore della basilica. Queste colonne sono tutte sculte con figure di alto rilievo quasi affatto staccate che rappresentano sacre storie, separate le une dalle altre per tante zone orizzontali alte circa quattro dita, intorno alle quali stanno con bellissimi caratteri latini sculte le descrizioni dei singoli fatti. Quanto alle iscrizioni noi ben veggiamo che potevano essere di bella forma se fatte innanzi che la scrittura venisse dopo l' undecimo secolo guasta e ridotta ad incomoda e difficile lezione. In qualunque maniera è cosa non dubbia che simili ricche e preziose colonne non possono assicurare in alcuna maniera chi le osserva della precisa data in cui furono lavorate pel mezzo delle semplici iscrizioni, giacchè il giudizio potrebbe essere di molto fallace ed ardito.

Sculture sulle colonne della confessione di s. Marco.

Ma se le iscrizioni ci possono condurre in errore osservando monumenti di queste date, anche lo stile medesimo ha talvolta di che ridurci assai facilmente fuor di sentiero. Che altro era lo stile dei greci d'allora se non (come altre volte abbiamo detto) lo stile romano corrotto che d'Italia passò a Costantinopoli ? Qual principio diverso da quello che diresse le opere dei greci alla corte d'Oriente dirigeva le opere degli artisti in Italia? Erano quelli un po'

più protetti e avevano più lavori, questi più abbandonati, ma non mancavano di esempio; e qualora cominciò quel commercio e quel miscuglio d'italiani e di greci per cui erano in Costantinopoli stabilimenti veneziani, pisani, genovesi, anche per questa ragione lo stile nelle arti e in ogni sorte di meccaniche e di studj dovette riconfondersi, ricomporsi e riuscire quasi impossibile a distinguersi, se è vero che nei secoli della disgiunzione delle due sedi dell' impero avesse contratto forme e caratteri diversi. Ciò si rileva da occhi che discernono finamente, poichè le arti anche languenti sempre mantennero in Italia un carattere distintivo nei secoli bassi; che non si confonde colla goffaggine delle opere bisantine le quali sono di uno stile ancor più corrotto quantunque maggiormente protette.

Qualora i monumenti rappresentassero costumi civili e militari, si avrebbe un sussidio maggiore che dagli usi, dagli abbigliamenti e da alcuni edifizj segnarebbero tracce per distinguere e caratterizzare le produzioni che si prendessero ad esame, come anche ove sacre rappresentazioni di riti si trattassero, in cui l'intervento di principi e magni sacerdoti portasse con sè il bisogno di contrassegnarli con qualche particolarità, ovvero fossero rappresentati santi del martirologio greco, e non personaggi anteriori alle scissure delle due chiese; ma ove si tratta di argomenti presi puramente dai misteri della religione o dalla storia del testamento, non essendovi varietà di carattere e distintivi molto integranti, assai difficile è talvolta il discernere se lo scarpello sia greco o italiano. I più dotti in questo esame intralciato hanno preso il partito di classare una terza spezie di lavori denominati greco-latini, come può vedersi nell'opera del sig. d'Agincourt, per cui la quistione se non si scioglie, almeno si toglie di mezzo con espediente non affatto improprio e che spiega il passaggio, i rapporti e l'intersecazione naturale e inevitabile di questi stili non molto distanti tra loro. E per quanto dagli eruditi, specialmente nelle cose liturgiche, si voglia ritenere che fossevi differenza nel rappresentare le sacre storie fra greci e fra latini, non sarà però meno vero che se ne riscontrano di tanto rassomiglianti da cadere in equivoco facilissimamente.

Questo tema potrebbe offrir vasto campo a dotte dissertazioni, dietro le quali affaticando il lettore coll' esame laborioso ed erudito di moltissimi monumenti, alcuni certi per la loro data, altri incertissimi, si finirebbe dubitando che le molte eccezioni alle regole generali che si volessero stabilire lo lascierebbero in un'incertezza tale che non compenserebbe queste aride e lunghe fatiche. Questa mia digressione ha singolarmente per oggetto di dubitare su quanto trovasi asserito dal signor Girolamo Zanetti in un suo erudito libretto che ha per titolo: *Dell'origine di alcune arti principali appresso i veneziani, libri due*, ove alla pagina 87 asserisce: *che le mentovate colonne niun vestigio ritengono di greco scarpello o nella qualità di lavoro o nel modo*

della rappresentazione, laonde contro ragione si attribuirebbero a greci maestri: e più sotto conchiude congiungendo alcune circostanze, *che non senza alcun probabile argomento possa affermarsi che quest' opera* (ritenuta per lavoro dell' XI. secolo) *eccellentissima e singolare per quei tempi* (in cui egli la crede fatta) *uscisse di scarpello nostro concittadino, nè ci fosse portata dalla Grecia o d' altronde.*

Professando tutto il rispetto alla dottrina di questo letterato io troverei qualche difficoltà per adottare questa sua singolar opinione. Dovunque, fuorchè a Venezia, erano state in addietro occasioni di erigere ricchi e marmorei edifizj, ma fino al secolo XI in questo paese posto nelle paludi salse i marmi erano rari e tutti portativi da lontani paesi, non potevano avere molto esercitata la perizia degli scarpelli nè in tal maniera che s' imprendesse un' opera di tanta ricchezza che sarebbe sorprendente e dispendiosissima nei più floridi tempi dell' arte. Voglio ben accordare che i veneziani non fossero punto digiuni nell' arte della scultura, siccome altrove abbiamo avuto campo di osservare, ma dubiterei con rispetto alle altrui opinioni che nell' undecimo secolo fossero in istato di produrre un' opera di tanta mole e di sì difficile e lungo lavoro. Quand' anche mi si volesse provare che fra i veneziani allora si trovasse chi fosse in caso di scolpir meglio di quello che veggonsi i bassi rilievi di queste colonne, io avrei minor ripugnanza di piegarmi a tale opinione, piuttosto che crederli atti ad assumere una tanta opera; opera che esige una pratica nell' arte assidua e grandissima, opera che annunzia un esercizio di meccanica immenso, un lusso d' esecuzione proprio di chi ha frequenti occasioni per impiegarla, opera che se non attesta un genio nascente, dimostra abbastanza però un' arte consumata, opera propria in fine d' una gran capitale ricchissima, non mai di un paese dove gli edifizj eransi fino allora coperti di canne e di tavole, nè mai propria del tempo del Selvo *che comenzò a far lavorar de mosaico la gesia de s. Marco, e mandò in diverse parte per trovar marmori e altre honorevol piere e mistri per far cusì grand ovra e meravigliosa in colona di piera, che in prima giera de parè zoè de legname come appar ancuo in di.* Le cronache veneziane così si concordano tutte nell' esprimersi alla fine quasi appunto del secolo XI. E se il mausoleo fatto poch' anni dopo a Vitale Falier non corrisponde in parte alcuna al merito delle colonne, o quelle poche sculture sono di uno stile affatto diverso, quantunque ciò nulla provar dovrebbe (siccome io mi farò a dimostrare parlando della contemporaneità dei monumenti) null' ostante i caratteri delle iscrizioni avrebbero dovuto aver qualche rassomiglianza fra loro, rassomiglianza che non vi si riscontra. Il pallio e la tunica era vestimento comune ai greci e ai latini, e più particolarmente alle donne che non erano distinte dalla toga, dimodochè pel vestiario pochissimo potrebbe dedursi dall' ispezione la più diligente su questo singolar monumento.

Nè alcun segno ch' escluder possa che il lavoro indicato sia greco io ho potuto trovarvi in seguito delle enunciate considerazioni. Per qual tempio altrove fossero queste lavorate io non saprei indovinarlo, giacchè se fossero state a Grado o a Torcello, sembra impossibile che non vi fosse traccia o memoria del loro trasporto e della loro celebrità presso alcun de' cronisti, e la sola ispezione delle medesime basta ad escludere che possano appartenere ad una data anteriore. Ma poterono essere fors' anche state ordinate allorchè fu commessa la palla d'oro, e vennero trasportati da Bisanzio tanti altri materiali. Ai quali indicati argomenti parmi si possa aggiugnere non trovarsi in Venezia altro lavoro che a questo rassomigli in alcuna maniera; che se opera nazionale si fosse questa, era pur necessario che una scuola avesse dato altri esempj e lavori di questo stile, nè pare che questo sarebbe il monumento unico che produr si potesse, qualora assimigliare non vogliansi ad esso i lavori d'alto rilievo che stanno distribuiti sull' architrave della porta minore a sinistra, i quali diamo alla susseguente tavola XXVI, e che essendo peggio eseguiti, nondimeno ricordano il medesimo stile. Prima però di esaminar quest' architrave e progredire colle nostre osservazioni sulle sculture in marmo dell'antica veneta scuola, mi piace di richiamare l'attenzione del lettore alle porte di bronzo interne ed esterne della basilica, le quali serviranno a farci conoscere anche meglio ciò che si crede da noi fin qui dimostrato. Prescinderò dall' osservare come antichissimo fu in Venezia l'esercizio dell' arte del fonditore, dell' orefice, del tessitore di filamenti preziosi d'oro e d'argento, se in un testamento del 1123 e in un altro del 1190, verificati dal Zanetti sopraccitato, si parla di vasellami e lavori figurati d'oreficerìa disposti in morte da un Domenico Enzio e da un Matteo Calbani; e se nel 1248 si ha una legge relativa a un dazio per quelli *qui faciunt pannos ad aurum, purpuras, et cendalos*, le quali manifatture non possiamo determinare da quanti secoli fossero forse in uso, giacchè per tutta Italia fino dai tempi di Carlo Magno era prescritto, che *aurifices et argentarii* fossero in ogni provincia e città capitale de' suoi regni, come sta scritto in una legge contenuta in un suo capitolare. Or dunque dopo tutto questo non farà meraviglia che in una delle porte di bronzo esterne della basilica si legga il nome di un artefice veneziano, che probabilmente tutte le fuse, e questa è l'iscrizione. MCCC MAGISTER BERTUCCIUS AURIFEX VENETUS ME FECIT. Ma questo non è l'oggetto di una tal digressione, poichè mio intento è di condurre l'osservatore alla porta interna a destra entrando dalla parte della cappella del battistero. Questa è tutta di bronzo intarsiata di diversi metalli con figure e santi greci, con iscrizioni greche e veramente a tutte prove lavoro di Costantinopoli. Coll' osservarsi di essa si concilierà facilmente ciò che fu scritto dello spoglio di quella capitale e del trasporto fattosi delle porte di s. Sofia, e non dubiterei che questa appunto non potesse esserne una adattata alla

Porte di Bronzo di s. Marco.

basilica veneziana. Ma se guardiamo la porta di mezzo, in essa si sono all'incirca imitati i lavori della porta greca, ponendovi i volti e le mani di lamina intarsiata d'argento e lavorandosi il resto sul fondo del primo metallo, ma le leggende sono latine, i santi latini e tutto quel lavoro, non tanto per i caratteri scritti quanto per lo stile, sembra appartenere alla metà del XIII secolo. Avvi un'iscrizione che dice LEO DE MOLINO HOC OPUS FIERI JUSSIT, e se si volle imitare un lavoro portato a Venezia dopo la presa di Costantinopoli, non si sarà facilmente fatto eseguire colà, ma si sarà più ragionevolmente qui lavorato, poichè artefici non mancavano a quest'impresa capacissimi oltre ogni credere; e guardando con avvedutezza ciò che realmente appartiene alla nostra Italia, vi si ravvisa un carattere distinto, non però facile a riconoscersi da tutti, massimamente in quelle remote età, senza bisogno di appropriarle alcun'opera altrui. Anche il Lanzi fu dello stesso sentimento ove in proposito d'antiche produzioni veneziane scrisse dell'arca in legno che fin ora si vide nella chiesa di s. Biagio alla Giudecca la quale racchiudeva il corpo della B. Giuliana dipinta nel 1262: *Vi è dipinto s. Biagio titolar della chiesa, s. Cataldo vescovo, e la B. Giuliana, quegli ritti, questa genuflessa: i lor nomi sono in latino; e lo stile ancor che rozzo, pur non è greco* (1).

Sculture antiche adoperate nel costruir la basilica.

Ma tornando all'architrave sulla porta della facciata che resta verso il lato dell'orologio, il solo che ricordi in qualche maniera i bassi rilievi delle colonne, vedesi con evidenza aver questo servito già ad altre architetture fors'anche in altri paesi, ed essersi ricomposto di pezzi diversi e collocato in questo luogo per ornarne l'ingresso. Egli è ben certo ed evidente che le arti in Venezia andarono migliorando nel progresso della fabbrica, e le sculture d'altrove trasportate e inserite rimasero più rispettate pel pregio della loro antichità che pel merito del lavoro. Per ben convincersi su quest'opinione, che crediamo non priva di buon fondamento, da questa porta laterale si passi alla porta grande di mezzo e si osservino i tre archivolti scolpiti in basso rilievo; e dovendosi naturalmente supporre che l'inferiore sia d'anterior costruzione a quelli che stanno superiormente, ogni ragione dee far egualmente credere, che non possano in quel luogo essersi adattati lavori stranieri, poichè quelle sculture sono conteste e costrutte espressamente per quella figura semicircolare di cui formano altrettante sezioni. Si osserverà con qualche evidenza dietro a questi confronti un progresso nell'arte, essendo tozze e goffe assai le figure indicate da prima nell'architrave della piccola porta; opere che come io credo, se sono di bisantino scarpello non offrivano insegnamento a' nostri italiani, capaci fino d'allora di scolpir altrettanto; indi si osserveranno notabilmente migliori

Sculture eseguite in Venezia nella costruzione del tempio.

(1) Storia pittorica T. III. pag. 7. ediz. terza. L'arca oggi vedesi al Redentore ed è il più antico monumento dei pennelli veneziani che si conservi.

quelle dell'arco inferiore della porta maggiore, e in fine di gran lunga preferibili (al segno di accostarsi all'eleganza) alcune figure scolpite nel secondo archivolto, le quali per l'espressione, il movimento e le pieghe dinotano i gran passi che l'arte andava facendo. Così gli evangelisti, collocati nel fianco della chiesa verso s. Basso in rilievo stiacciato sembranmi appartenere all' epoca dell'ultimo archivolto, di modo che lo scarpello veneziano per una diversa via da quella di Nicola Pisano s'andava incamminando a far rifiorire le arti con brillanti successi. Veggasi la citata tav. XXVI in cui stanno al di sopra le sculture dell'architrave che mi sembrano *non eseguite a Venezia*, indi quelle del primo archivolto della porta maggiore, in fine i bassi rilievi del secondo archivolto: notandosi però che l'Evangelista scrivente, posto da un lato della tavola superiormente, non è inserto in questa facciata, ma con molte altre sculture di quello stile e di quel mirabile scarpello si vede nel fianco verso la chiesa di s. Basso con iscrizioni latine.

Si potrebbe cercar la ragione di questi progressi evidenti nell'arte, ma egli pare assai verisimile che quei primi scultori veneti osservassero buoni frammenti, o anche interi monumenti di greco stile. Non è dimostrato che in Venezia si trasportassero materiali ed avanzi di edifizj unicamente appartenenti a tempi bassi, ma è chiaro che di dove si trassero questi ne esistevano anche di preziosi, e per quanto siasi allora preferita la conservazione e collocazione di tutto ciò ch'era relativo al culto cristiano, saranno cadute sotto gli occhi di quegli artisti anche alcune produzioni di migliori età, delle quali se ne osservano in Venezia non pochi rispettabili avanzi, raccolti in molti publici e privati luoghi. Tale è la copia di questi che per quanto siasene distratto e trasportato di là dai monti e dai mari, e memoria soltanto rimanga dei nomi di molti collettori di preziose antichità, null'ostante qui ne fu e ve n' ha tuttavia oltre ogni credere. Di questi cimelj non può assegnarsi l'epoca determinata in cui vennero qui trasferiti, e non costerà molta ripugnanza il credere che parte almeno ci venisse recata contemporanea a'monumenti cristiani lavorati in tempi infelici, e che qualche parte ancora qui si trasportasse da quei luoghi medesimi dell'estuario che salirono in molta celebrità col popolarsi i primi pel rifugio di quei signori e di quegli artisti che provennero dalle distrutte città di Aquileja, Adria, Altino, Opitergio, siccome altrove abbiamo accennato. A buon conto veggonsi nella facciata di s. Marco i bassi rilievi delle forze d'Ercole, i quali sebbene non d'aureo tempo, pure sono e profani e di un' età meno vicina alla total decadenza delle arti; età dimostrata da tanti altri monumenti che si trovano inseriti nell' esterno di questa basilica. Più di tutto a me sembra di poter attestare che contemporaneamente all'erezione del tempio venissero trasportati anche monumenti di ogni diverso genere, ed è una prova il veder posti tra gli evangelisti del fianco verso s. Basso i due cervi di quasi tondo rilievo che stanno ai piedi di

alcuni alberi, opera che sebbene mutilata, sembra poter assegnarsi ad epoche anteriori al decadimento delle arti. Siccome questa potè essere allor trasportata, molt'altre lo saranno state egualmente che per loro profana natura altrove ad ornamento dei publici edifizj più ricchi si saranno conservate; giustificandosi che tutto ciò che potevasi riguardare come simbolico del culto, si assegnasse preferibilmente a ornato delle esterne pareti del tempio; e di fatto aquile, leoni, lepri, galli, volpi, pavoni, cervi ed altri animali servirono sempre a sacre allusioni quantunque non fossero a tal oggetto scolpiti, e ciò vedesi principalmente negli antichi templi e cimiterj. Se ostacolo fossero mai a queste mie riflessioni i bassi rilievi d'Ercole riflettasi alla somiglianza che aver dovevano colle forze del Filisteo onde riconoscerne non disdicevole la collocazione nel luogo sacro. Fu combinazione fortunata per le arti pisane il tenersi in pregio il sarcofago della contessa Matilde, e lo studiare il vase antico del Bacco barbato che Nicola ricopiò nel suo pergamo del battistero. Forse eguali eventualità qui in Venezia si dettero, di cui venne tenuto minor conto, e queste contribuirono in quel tempo all' incirca a migliorare lo stile dei primi scultori; che se altrettanto vantaggio essi non trassero sulle prime da buoni studj e felici imitazioni quanto ne trasse lo scultore pisano, ciò avviene perchè per opera di quello e non di questi si disse operato il risorgimento delle arti italiane; ma non pertanto si vede ben chiaramente, come gli artisti veneziani vi abbiano per loro parte largamente contribuito.

Ove nelle cronache e negli scrittori veneziani fossero memorie che ci conservassero i nomi degli artefici delle fabbriche e dei monumenti col preciso anno dei loro lavori s'avrebbe una assai maggior luce in questo tratto di storia dell'arte; ma rivoltesi le memorie veneziane per lo più scritte da antichi patrizj a conservare i fasti politici e militari di quella possente republica, trascurarono moltissimo d'indagare e mantenere il filo di tutto ciò che interessa le buone arti. Il nome degli artisti qui non si cominciò a scolpire nei marmi che tardi, e si preferiva di porvi la data del lavoro od anche il nome de'fabbricieri, piuttosto che quello degli scultori. Eppure non solo nella fabbrica di s. Marco ma in molti altri edifizj s'incontrano monumenti, dietro a' quali si scorge che se non sempre precedono le opere dei pisani, sono però anteriori all'epoca in cui qui si diffuse il loro stile per mezzo dei veneziani scolari d'Agostino e d'Agnolo sanesi. Sono parecchi anni che vennero distrutti i monumenti sepolcrali nel claustro dei Frari, ed io non li ho mai veduti, ma fra questi erano molti pezzi di scultura veneziana, come alcun poco se ne vede ancora nel muro esterno e nel claustro de' ss. Gio. e Paolo ed in altre antiche chiese e claustri di Venezia.

Un'antica scultura, indubitatamente veneziana, vedesi nel duomo di Murano all'altare di s. Donato, ove sotto l'imagine di questo santo scolpita in

Antica scultura nel duomo di Murano.

legno di basso rilievo, dipinta e dorata, leggesi la seguente iscrizione:

CORRANDO L'ANNO MCCCX. INDICTION VIII. IN TEMPO DE LO NOBELE HOMO
MISSER DONATO MEMO HONORANDO PODESTA DE MURAN FACTA FO QUESTA ANCONA
DE MISSIER SAN DONADO.

Appiedi dell'altare della Madonna in s. Maria dell'Orto, che una volta era la chiesa di s. Cristoforo, è un antico sepolcro colla figura di mastro Giovanni de'Santi in basso rilievo, intorno cui è quest'iscrizione:

HIC JACET MAGISTER JOHANNES DE SANCTIS LAPICIDA
DE CONTRATA SANCTI SEVERI QUI PER SUAM MAXIMAM DEVOTIONEM OBTULIT,
ET DEDIT IMAGINEM B. VIRGINIS IN ECCLESIA SANCTI XPHORI DE VENEX
QUI OBIIT IN 1392 DIE VII MENSIS AUGUSTI.

Scultura antica sulla porta d'ingresso all'accademia di belle arti.

Ma pur volendo alcuna cosa produrre di veneziano che attesti quanto da me si è asserito, prima che qui diffondasi il gusto pisano, o per dire con più precisione anche in tempo che si andava pur diffondendo, (mentre alcuni a quello, ed altri a questo modo per diversa via sembravano dedicarsi) si osservi il basso rilievo posto sulla porta d'ingresso all'attuale accademia delle belle arti, un tempo convento della Carità, il quale eseguito da uno de'migliori artefici di quell'età e per la diligenza dell'esecuzione e per la preziosità con cui tanta parte del marmo venne dorato e per la cura di un ricco patrizio in tempo di cui fu ordinato, attesta che si volle un monumento quanto più splendido potesse allora ottenersi. L'invenzione è semplice, espressiva e gentile. Singolare è la forma con cui venne vestito il bambino non certamente imitato da quelli che Nicola pose in braccio ed in grembo alle sue vergini. Questi sebbene atteggiato propriamente, prendendo tutta la parte col gesto alle suppliche dei devoti, sembra per le esili sue forme più un aborto che un putto di belle fattezze, il che evitarono i pisani col sussidio del bello ideale che più degli altri cominciarono a far sentire nelle opere loro. Peraltro la compostezza matronale di Maria e la pietà di quei piccoli devotini è mirabilmente espressa in questo marmo, e le pieghe vi sono intese con verità e buon carattere. Questo lavoro porta con sè l'iscrizione del mille trecento quarantacinque, nel tempo che o protettore o fabbriciere era un messer Marco Zulian, della stessa famiglia probabilmente, che colla fortuna e col nome ereditò dal pio fondatore la devozione verso questa religiosa fraterna, avendo trovato registrato in una cronaca veneziana che fino *dal 1118 sotto il dogato di Domenico Michel doge XXIX un Marco Zulian fece edificare la chiesa e il Monastero di s. M. della Carità.* Leggesi scolpito di fatto nel marmo (che può vedersi alla tavola XXVII) MCCCXLV. ĪLO TENPO DE MĪS MARCO ZVLĪA FO FATTO QUESTO LAVORIER. Io non porto alcun dubbio che questa scultura non sia veramente di veneziano scarpello, e se i bassi rilievi che veggonsi nella cappella del battistero di s. Marco al sepolcro di Andrea Dandolo, morto nel 1354, sono di tanto inferiori,

che vi pare tra quest'opera e quella la distanza di secoli, ciò prova evidentemente che v'erano artisti buoni e cattivi, ma pochissimi buoni. La stessa riflessione abbiamo altrove fatta sul deposito di Vitale Falier posto nell' atrio della basilica nel 1096 e su quello della principessa *Felice* moglie del doge Vitale Michiel nel 1102, contemporanei a opere migliori di scultura che pur facevansi allora in s. Marco, e potrebbe estendersi alle arche sepolcrali poste nello stesso luogo a Marino Morosino e a Bartolommeo Gradenigo. Non avvi età in cui non si possa osservare un sì grande divario di abilità negli artisti e si comprende la fallacia dei giudizj che ne verrebbero volendo secondo il merito delle opere assegnare l'epoca in cui furono eseguite.

Scultura dell'Arduino ai Carmini.

Quasi contemporaneo è il basso rilievo che qui riportasi dell'Arduino; quel medesimo citato dall'Algarotti nel proposito del fabbricatore del tempio di s. Petronio in Bologna. Nell'atrio dei Carmini questa scultura si vede, di cui la massima è buona, il carattere delle pieghe alquanto rassomiglianti per lo stile al precedente, ma l'esecuzione d'un merito di molto inferiore. Questo basso rilievo porta l' iscrizione superiormente MCCCXL MENSIS OCTOBRIS e inferiormente ARDUIN. TAJA PETRA FECIT. La scultura è del genere di molte altre che veggonsi e sopra la porta di s. Basilio e a santa Marta e che vedevansi in s. Antonio a Castello, e in parecchi altri luoghi della città. Ma la nostra particolar attenzione conviene rivolgerla alle sculture che adornano il palazzo ducale a preferenza di tutte le altre, poichè egli è evidente che in quello si saranno adoperati sicuramente i migliori artefici che potesse allora avere quest'arte in Venezia.

Insigni sculture di Filippo Calendario.

Abbiamo già reso nel secondo capitolo di questo libro un tributo di riconoscenza all'Egnazio e al Sabellico che ci hanno conservato il nome di Filippo Calendario *statuarius et architectus insignis qui et forum ipsum columnis intercolumnisque sic ornavit, sic ab omnibus spectandum cinxit, addito etiam comitio majore in quo patres convenire possent creandis magistratibus.* Io ho poi potuto appoggiare questo giudizio onorevole col soccorso di molte cronache inedite, essendo in presso che tutte ripetuta la stessa cosa, e basta qui riportare un passo di quella da me esaminata e appartenente al sig. D. Sante Valentina cappellano di s. Rocco, ove al proposito della congiura e della morte di Marino Falier nel 1355 è nominato Filippo Calendario *architetto, uomo astutissimo, lo qual era molto ben voggiudo dalla signoria e fu quello che fece lo palazzo nuovo per esser de miggior maistri de taggia piera che se trovasse in Venetia.* È fuor d'ogni dubbio che quest'artefice sommo a dir vero per le riguardevoli sue opere aver doveva sotto di sè una quantità di subalterni scarpellini e scultori che gli dessero mano al gran lavoro del palazzo ducale; e qualora nel 1355 sia detto ripetutamente che aveva edificato questo nuovo palazzo è duopo credere intanto che le colonne almeno e i capitelli fossero per opera sua scolpiti e messi in opera, poichè stando

al di sotto nell' uffizio di reggere quella mole grandiosa; non possono posteriormente essere stati aggiunti da altra mano. Che avesse egli molta gente nella sua officina è fuor di dubbio per l'immenso lavoro e la necessità in cui si trovava di preventivamente ordinare e disporre le colonne e capitelli inferiori, avanti di poter sopra murarvi un tanto edifizio, e per aver egli anche cominciata la costruzione del gran salone del maggior consiglio la quale venne da lui molto avanzata. Non tanto è ciò riferito ove si parla di lui, ma sappiamo inoltre positivamente come dieci anni dopo la sua morte, tutto l'edifizio era così finito e stagionato *che Marco Cornaro nel 1365 cominciò a farlo dipingere coi dogi intorno, e fece dipingere la storia di Federico I col papa Alessandro III e ai capitelli lettere le quali, ut dicitur, furono fatte per messer Francesco Petrarca, e in capo alla sala un paradiso* (dipinto da Guariento) *come Cristo corona la madre con angeli e santi e lettere che dicono scritte sul detto muro in campo biado con lettere d'oro Marcus Cornarius dux et miles fecit fieri hoc opus; e di sotto sono questi quattro versi composti da Dante Alghieri esprimenti la pittura del paradiso, e fatti da lui quando venne a Venezia oratore per i signori di Ravenna.*

L'amor che mosse già l'eterno padre
Per figlia aver di sua deità trina
Costei che fu del suo figliuol poi madre
De l'universo qui la fa regina. (1)

Se dopo aver dunque Filippo Calendario incominciate e condotte opere di tanto impegno e di tanta mole fu involto nella congiura di Marino Falier vedesi evidentemente che due ragioni determinarono i congiurati a por gli occhi sopra di lui. La prima può derivare dal gran numero degli ajutanti e dipendenti che aver doveva per far scolpire o dirozzare contemporaneamente quei gran capitelli delle colonne secondo le sue invenzioni, che tutte non potè egli condurre di suo scarpello, e vedesi che alcuni anche furono condotti interamente da altre mani, e aver doveva egli pure un gran numero di muratori e lavoranti di ogni genere che preparassero le fondamenta, erigessero le colonne, innalzassero le mura interne, di maniera che un esercito di ben destra e robusta gente dipendeva da lui; gente opportuna per tentare un fatto ardito, come in realtà si tentò. L'altro motivo per cui venne preso di mira in quella circostanza fù la finezza dell'ingegno, *uomo astutissimo*, come dall'opera piena d'ardimento da lui costrutta ben rilevasi; e la sua previdenza si tenne a calcolo avendone già dati non dubbj saggj; dote preziosa che rivolta a sinistro fu tanto funesta per un uomo

(1) Muratori Rer. Ital. Cron. Sanudo T. XXII.

sì grande. Non si farà da noi riflesso come queste qualità poi mal gli servissero nell'uopo, per cui infelicemente perdè la vita, ma queste ben si disvelano ove si osservi l'angolo del palazzo poggiare sulla colonna inferiore con tanto ardimento, e come le fondamenta in quel luogo difficile debbono essere state assicurate con avvedutezza e cautele infinite. Un edifizio come questo, cui premono tanti secoli, dura immoto e sicuro al dì d'oggi, disfidando per altrettanti gli oltraggi del tempo.

Che poi poco di lui si trovi nelle memorie veneziane, e a stento io abbia potuto accertare questi fatti di cui tutti gli scrittori d'arti tacciono, anche questo per l'indole dei tempi e delle circostanze quasi spiegasi con evidenza. Chi avrebbe tra gli stranieri mai dovuto tener parola del merito di un artista veneziano, i cui lavori non andarono mai forse fuori della città, tanto più che la vastità delle sue opere bastava a consumare l'età d'un uomo, se non fosse caduto immaturo e vittima d'una mal consigliata deviazione dalle inclinazioni della miglior sua natura? Se di lui non parlavano gli scrittori veneziani, non è meraviglia che tacessero gli altri che nol conobbero; e facilmente in un governo republicano si sarà cercato di spegnere almen col silenzio la memoria di chi attentando alla publica libertà fu sentenziato ad avere spenta la vita. Passato un periodo di alcune età cade in dimenticanza il nome di Calendario, e i Ridolfi, i Vasari, i Baldinucci e gli altri tutti o storici o scrittori di trattati, che spesso si copiano l'uno dall'altro, copersero d'obblìo la memoria d'uno degli uomini più insigni di cui debbano gloriarsi le arti.

Io non trovo argomenti pienamente patenti per ben dedurre quali altri lavori egli conducesse, oltre i numerosi capitelli che reggono questa gran mole, a meno che non si riconoscesse una qualche somiglianza nei bassi rilievi di commendevol lavoro che ornano la soffitta e la fronte dell'archivolto superiore dell' ingresso principale di s. Marco. Egli è certo che in questi si ammira un merito assai distinto e di molto superano tutte le altre sculture che li circondano.

Meraviglioso è intanto che prima della metà del XIV secolo si scolpissero lavori del merito di questi capitelli, i quali variati per le invenzioni ed eseguiti con finezza di lavoro sorprendente vennero, quanto alla meccanica dell' arte, agguagliati appena, non mai superati nel 1500. Le foglie da cui sbucciano elegantissime figurine simboliche sono trattate con tal leggiadrìa e freschezza di tocco che quantunque non possano lodarsi per la scelta delle forme, pure fanno la maraviglia e quasi la disperazione di chi prenda a volerle imitare. La varietà delle figurine, le accomodature di teste, le mosse e le drapperie soprattutto sono trattate come nei migliori tempi dell'arte. Noi diamo alcuni capitelli per indicare questo genere singolare di ornamenti, e poi più in grande presentiamo alcune di queste figure a parte a parte unendovi anche alcune teste

dell' ordine inferiore esterno; così pure due che abbiamo tolte dall' ordine superiore interno, dalle quali potrà pienamente persuadersi chi le riguarda, come (se non di pari passo) molto da presso andavano i veneziani agli artisti di Pisa. Tavole XXVIII, XXIX e XXX.

A mio credere si ravvisa in queste opere del palazzo ducale un merito di preferenza che non trovasi nelle altre che allora venivano prodotte in Italia, ed è la freschezza di tocco, quel brio che difficilmente può lasciarsi dallo scarpello la cui opera lenta e non scorrevole raffredda sovente i frutti dell' invenzione. In questi fogliami e figure di Calendario io trovo una libertà di colpi maestri che non ravviso nelle più diligenti e studiate opere dei pisani. Ciò forse potrà spiegarsi per la celerità che esigevano opere cotanto grandiose, che se fossero state condotte con più finitezza oltre il consumare un tempo infinito, avrebbero forse perduto una parte di quello ch' io chiamo pregio e che altri alle volte suol chiamare mancanza di preziosa e diligente esecuzione, preferendo il polito e il levigato a quel poco di scabrosità che non lascia accorgersi del penoso tormento della pomice o della lima. Comunque sia io non posso negare a questo grand' uomo un posto assai luminoso fra i restauratori dell' arte, e non posso defraudare me stesso della compiacenza d' essere stato il primo a farlo conoscere nella sua grandezza e a dar qualche saggio delle preziose sue produzioni. Ho voluto anche far intagliare le iscrizioni allusive ai simboli diversi scolpiti su questi capitelli, le quali siccome semplici, chiare, eleganti partecipano del sapore che le lettere spiravano da ogni produzione, molto più di quello che sogliasi riconoscere nelle opere dell' arte di quell' età. Nella prima di queste tre tavole è l' iscrizione: AVARICIA AMPLECTOR e le altre figure non hanno alcuno scritto. Nella seconda: CASTITAS CELESTIS EST - INJUSTITIA SEVA SUM. - ALACHRITAS CANIT MECUM - HONESTATEM DILIGO - ASTINENCIA OPTIMA - MISERICORDIA DOMINI MECUM. Nella terza: FALSITAS IN ME SEMPER EST - STULTITIAM ME REGNAT - TRAJANO IMPERATORE CHE DIE GIUSTIZIA ALLA VEDOVA. Il commento a ciascuna offrirebbe e curioso e interessante argomento per chi ad esame accurato prendesse quel grande e magnifico edifizio che da tanti secoli aspetta ed invoca l' amore dei dotti e dei concittadini per essere degnamente illustrato. Non v' è bisogno dell' acuto ingegno di un d' Hancherville per ispiegare queste allegorie, e basta riflettere a quella, non in latino idioma, ma in volgar favella da tutti intesa, che affacciasi entrando per la porta ove tutti i magistrati passar dovevano ogni giorno, per concludere quale saggio e chiaro avviso lo scultore intese di dare colla giustizia resa alla vedova genuflessa, e per dedurre egualmente come ogni altra simbolica figura fosse collegata coll' oggetto di una fabbrica in cui centro aver dovevano le virtù e gli attributi degni della publica augusta rappresentanza.

Altre antiche sculture veneziane.

Molti altri scultori vedesi aver lavorato in Venezia i quali seguirono tracce non segnate dai restitutori delle arti toscane, e particolarmente eseguirono bassi rilievi molto stiacciati siccome quelli che veggonsi in s. Marco esternamente ed internamente negli evangelisti e nelle madonne di cui abbiamo dato saggio alle tavole VII e XXVI. Non mi è stato possibile di ritrovare in Venezia memorie di quel Bonafuto che scolpì i profeti nel basamento della facciata di s. Petronio in Bologna nel 1303, siccome rilevasi nell'archivio di quella fabbrica (vedi tavola XIX), i quali sembrano aver offerto quasi il modello ad altro scultor veneziano nel trattare simili soggetti nella chiesa dei Frari, se non che la molta distanza di tempo dall'uno all'altro esclude che possa esservi stata alcuna comunicazione tra questi artisti; sempre tuttavia si scorge che per una strada tutta loro propria continuarono lungamente gli scultori di stile veneziano a progredire d'artista in artista senza punto imbarazzarsi di tanti altri che si modellarono sugli esempj e sui precetti dei più celebrati scultori della Toscana.

Sculture dei pisani in Venezia.

Sembra indubitato che Nicola Pisano, sì per quanto riporta il Vasari, come per la conferma di altri scrittori, fosse costruttore delle due chiese di s. Antonio in Padova e di s. Maria dei Frari in Venezia. Se le vicende degli archivj di questi conventi non lasciano certezza di questo fatto, non è per questo che possa recarsi documento in contrario nè possa neppur volgersi in dubbio per lo stile dell'architettura, che essendo della migliore che mai potesse vedersi in quei tempi, supera di gran lunga quant'altro andavasi facendo alla metà circa del XIII secolo *in Romagna come si può vedere in s. Ippolito e s. Gio. di Faenza, nel duomo di Ravenna, nelle case de Traversari e nella chiesa di Porto: ed in Arimini nell'abitazione del palazzo publico, nelle case de Malatesti ed in altre fabbriche, le quali sono molto peggiori che gli edifizj vecchj fatti nei medesimi tempi in Toscana. E quello che si è detto in Romagna si può dire anco con verità d'una parte di Lombardia. Veggasi il duomo di Ferrara e le altre fabbriche fatte dal marchese Azzo e si conoscerà così essere il vero e quanto siano differenti dal Santo di Padova fatto col modello di Nicola, o dalla chiesa de' Frati minori di Venezia: fabbriche amendue magnifiche ed onorate* (1).

Non è qui luogo di far eccezione su tutte le citazioni di questi edifizj dei quali parla il Vasari, poichè ne annovera alcuni che appartengono forse a un'epoca anteriore, ma pur è sempre verissimo ciò ch'egli osserva del migliore stile di Nicola in architettura e in iscultura a fronte di ciò che si andava dovunque fabbricando in Italia. Ciò posto, e chiaro potendo maggiormente dimostrarsi per altre osservazioni come Nicola stesse lungamente tra Padova

(1) Vasari, Vita di Nicola Pisano.

e Venezia, restano conciliate mirabilmente le epoche in cui sorsero questi edifizj portate da tutti i cronisti e storici. Quanto alla chiesa del Santo di Padova abbiamo già veduto a suo luogo come la sua prima edificazione è posteriore appunto al 1231, e lo Scardeone nelle memorie dei prelati padovani cita Giacomo Padovano vescovo LXXVI il quale *Nobile D. Antonii Confessoris templum solemniter consecravit. Obiit anno Domini MCCLVI.* Per conseguenza la chiesa fu posta in istato d'essere consecrata nel periodo di circa que' venti anni appunto in cui s'ignorano precisamente quali fossero le opere altrove condotte da Nicola Pisano; e nel periodo di questi medesimi venti anni sorse la chiesa dei Frari anche in Venezia poichè fu precisamente costrutta tra il 1232 e il 1251. Fu fatto doge nel 1229 Giacomo Tiepolo uomo di molta pietà e liberalissimo, il quale morì nel 1251 e nel suo dogato furono contemporaneamente erette le due più magnifiche chiese di Venezia, quella cioè de' Frari e quella de' santi Giovanni e Paolo. Se Nicola fosse stato per la prima chiamato in un paese ove era un architetto capace di erigere il tempio de' santi Gio. e Paolo, egli avrebbe avuto un competitore d'un merito non inferiore certamente, e di cui dovrebbe esser fama, poichè nè in maestà, nè in ardimento, nè in proporzioni questo tempio cede in alcun modo a quello dei Frari, anzi mi sembra evidentemente che in alcuna sua parte lo superi. Se dunque è ciò manifesto, perchè si vorrà andar cercando qual essere potesse l' architetto che ne desse il modello o ne dirigesse la fabbrica fuor di Nicola Pisano, che in quel tempo appunto trovavasi a Venezia e al servigio dello stesso doge sotto di cui ebbero principio questi due templi venerandi? Il silenzio del Sansovino e degli altri scrittori veneti non è allegabile in alcuna contraria prova; e quanto al tempo di queste costruzioni anche la cronaca del Sanudo riportata dal Muratori ci serve a meraviglia in conferma di ciò che andiamo esponendo. Poco dopo citato l' anno 1232 dice la cronaca stessa (parlando di Giacomo Tiepolo): „ Questo doge essendo molto religioso concedette a frati „ dell' ordine de' Predicatori della regola di s. Domenico certo terreno e pa„ ludi e acque poste nel confine di s. M. Formosa per dover fare una chiesa „ e monastero per abitare li detti frati. *E così del suo fece far parte della „ chiesa sotto il nome di s. Gio. e Paolo*, e fece scolpire la visione che ap„ parve d'angioli co' torriboli, colle croci, e metterla sopra la sua arca di fuo„ ri la chiesa, dove volle esser sepolto come dirò di sotto. Ancora i frati dell' „ ordine di s. Francesco non avevano monastero in questa città e abitavano „ presso la chiesa di s. Lorenzo e facevano fatiche di sua mano e con quelle „ e con le limosine vivevano. *Ora in questo tempo fu principiata la chiesa „ e monastero de' frati minori detta s. Maria per abitazione de' prefati fra„ ti*, il quale poi al tempo di Francesco Dandolo doge (procuratore di questa „ fabbrica Scipione Bon) fu compiuto.

Tali argomenti mi sembrano poter confermare assai ragionevolmente non solamente le asserzioni di Vasari, ma poter eziandio lasciarmi dubitare che la chiesa de' ss. Gio. e Paolo od eseguita fosse assistita per lo meno dallo stesso architetto, nè sorpresa farà che dissomigli da quella dei Frari e ricordi la forma di alcuni altri templi consecrati a quel titolare poco tempo dopo, come s. Niccolò di Treviso, s. Anastasia di Verona e s. Agostino di Padova, poichè agevole esser doveva a Nicola il conformarsi ad alcune indicazioni che potevangli esser date in quel proposito, modificando il suo stile e servir facendo la scienza e l'arte alle altrui prescrizioni. Noi sappiamo che non molti anni dopo fu fabbricata la suddetta chiesa di s. Niccolò a Trevigi, consecrata parimenti a s. Domenico, e che ne furono architetti alcuni di quei frati, poichè molti regolari in quell'età si occupavano di scienze e di arti, come abbiamo riferito al capitolo primo di questo libro. Ognuno ben sà come anche prima di fra Francesco Colonna e di fra Giocondo domenicani, l'uno autore del Polifilo, l'altro dotto commentatore di Vitruvio e peritissimo architetto, vi furono altri frati edificatori dovunque; e la bella chiesa di s. M. Novella e il ponte della Carraja in Firenze e molti altri edifizj in Roma, in Napoli e altrove del XIII, e XIV secolo sorsero per mano di frati dottissimi architetti che non isdegnavano il nome di *magister lapidum*, come fu chiamato quel fra Jacopo Talenti da Nipozzano nel necrologio di s. M. Novella fino dal 1289, di modo che lumi e mezzi aver potevano per influire sul talento di Nicola, e forse i soli erano allora che potessero aver contatto seco lui in questa materia. Abbiamo anche lapidi memorabili erette alla memoria di frate Guglielmo domenicano architetto e scultore, e di cui si riportano memorie dall' abate Grandi Camaldolese nella sua epistola *de Pandectis*, e Leandro Alberti lo chiama *optimus lapidum sculptor*. Morì questo bravo frate, non ommesso anche dal Morona, nel 1312 e poteva egli pure esser vivente nel tempo di questi edifizj, almeno per ultimarli.

Non farà meraviglia pertanto se io m'accingerò a provare che anche prima che in Venezia si vedessero le opere di quei bravi veneziani scolari di Agostino e d'Agnolo sanesi si diffondesse il gusto della scuola pisana; e se Nicola edificatore di superbi templi non vi scolpì archi o pergami come altrove, vi dovette però modellare, insegnare e dirigere molti artisti che si saranno avvicinati a lui come sommo maestro. Ma ciò poi diverrà argomento invincibile, ove si abbia prova non dubbia di sue invenzioni e fors'anche di sue sculture in diversi luoghi. Noi abbiam visto di già come Giovanni suo figlio, come Nino pisano, e lo stesso Andrea imitassero la bella Madonna che primo scolpì Nicola nel mezzo dell'arca di s. Domenico e ripetè poi in altri luoghi.

Queste statue di tutto tondo così ben panneggiate, mosse con tanta grazia che osservandole si trovano quasi originate da un tipo medesimo, si possono

Confronti tra le sculture Pisane di Venezia e quelle di Toscana.

ora benè esaminar nuovamente alle tavole X, XI e XII di quest' opera. Ma qualora si vogliano poi confrontare colle Madonne che da me vengono qui prodotte io le riprodurrò riunite alla tavola XXXI. Chi non ravviserà in queste parimente la medesima derivazione, lo stesso stile, l'invenzione egualissima delle sovraccitate? Sono poi esse lontane infinitamente da quanto fu fatto dall' Arduino, e dall' altro scultore sulla porta della Carità. (tavola XXVII) e nulla hanno di comune con ciò che può dirsi scuola originaria in Venezia, sicchè non vi sarà certamente una sola opinione d' artista, o d' intelligente che non convenga su quella qualunque evidentissima analogìa da me sopra indicata.

La prima di queste, posta sovra un pilastro esterno alla porta maggiore della chiesa dei Frari, ritenutasi in ogni tempo siccome opera di maestro scarpello, più verisimilmente d'ogni altra sembra dover appartenere a Nicola Pisano. Il tempo in cui vi fu posta sembra esser debba quello della decorazione di quell' ingresso, probabilmente serbata al più maestro scarpello, ed oltre ciò per lo stile che vi si scorge, non pare rimanga dubbio di questa originalità. Ma sconcia e strana cosa sarebbe stata che in Venezia ove si andava sì riccamente ornando di preziose opere la principal basilica di s. Marco, non si fosse voluto impiegare il talento di un così famoso scultore, ma per la costruzione della chiesa non era più d' uopo il suo soccorso, essendo essa da molto tempo finita. In effetto veggonsi in s. Marco molte bellissime statue di Madonne, tra le quali una sull' altare della cappella detta dei Mascoli, un' altra in alto nel braccio destro della croce del tempio e due fra gli altri santi che sono sugli architravi che attraversano le cappelle laterali e loro servono d' ingresso per simmetria alla tribuna di mezzo, le quali tutte appartengono alla medesima scuola. Sia poi che abili scultori ne imitassero lo stile, sia che Nicola medesimo le scolpisse, io non voglio ciò asserire in mancanza di documenti, ma queste si possono esaminare e confrontare, e non veggo io dubbio alcuno che non si possano anche ritenere per opere sue. Forse potrebbe oppormi un materiale osservatore che la cappella della Madonna de'Mascoli fu edificata nel 1430, o almeno venne abbellita e incrostata di mosaico; ma ciò non sembra a mio credere aver nulla che fare colla statua particolarmente della Madonna, la quale essendo di tutto tondo, fu altrove prima di quest' epoca collocata, giacchè l'iscrizione non è punto relativa alle sculture, ma alla cappella che fu adornata in quel tempo e in cui furono trasportate le statue che vi si veggono con edificarvi l'altare, e incrostarlo di preziosi marmi e di diaspri:

MCCCCXXX DURANTE INCLITO DOMINO FRANCISCO FOSCARO PROCURATORIBUS VERO
S. MARCI DOMINIS LEONARDO MOCENIGO BARTOLOMAEO DONATO,
HAEC CAPELLA CONDITA FUIT.

Ciò, come ognuno può facilmente rilevare, è relativo unicamente alla cappella e si conferma in qualche modo anche per quanto riferisce chi ha descritta

la basilica ove dice (parlando del parapetto di pietre fine che divide il capo sinistro della croce dal rimanente del tempio) *si scorgono sulla parte inferiore verso il pavimento sei finestre per lato le quali furono murate per publico comandamento. Servivan esse ne' tempi addietro a dare un lume bastevole a una sotto-confessione in cui si venerava sopra un altare la Madonna dei Mascoli; l'aria interiore s'era resa paludosa e malsana e l'escrescenza dell'acque ve ne proibiva talvolta l'ingresso*. Quand'anche non si ritenga che questa sia l'imagine adorata fin d'allora sotto questo nome nel sotterraneo due secoli avanti la costruzione di questa nuova cappella, egli è certo che questa statua sarà prima di quel tempo stata altrove collocata e dipoi trasferita ove ora si vede. Essa non è opera del secolo XV innoltrato, come lo è la cappella, e non solo Sansovino avrebbe dovuto sapere l'autore di sì bella scultura se fosse veramente stata opera di tempi da lui meno discosti, come vorrebbe far credere, ma non avrebbe dovuto incorrere nell'error grossolano di attribuirla a Michele Giambono, il quale non fu mai scultore ed è quello che lavorò i mosaici della cappella, leggendosi anche su queste pitture il suo nome celebratissimo in quell'arte *Michael Zambonus venetus*, il quale era uno dei salariati della fabbrica con stipendio più lauto degli altri per la maggior sua abilità (1) Oltre di ciò mi si offre argomento onde dedurre la celebrità dell'imagine dalle copie che se ne veggono, poichè realmente l'altra che è posta sull'indicato braccio destro della chiesa sopra il pergamo è una copia con pochissima variazione dell'originale, e si vede singolarmente anche una cattiva materialissima imitazione nella faccia di un deposito di Girolamo Grifalconi posto nel claustro dei Carmini nel MDXXI, ed una buona antica replica sul deposito Venier in s. Gio. e Paolo in alto dal lato della cappella del Rosario; scultura contemporanea alle statue che sono sugli architravi che attraversano la cappella maggiore e le laterali in s. Marco. La celebrità delle imagini viene e dall'antica divozione e dall'eccellenza dell'arte, e sembra qui che per amendue queste ragioni si riscontri l'effetto che produsse la moltiplicazione di questo pio simulacro, di cui avremmo potuto citar oltre queste molte altre copie. E i miei dubbj prendono quasi un carattere di certezza datandosi quest'antica divozione da un'epoca che mirabilmente coincide col soggiorno di Nicola a Venezia, oltre tutto ciò che vi si osserva di sua maniera. Comunque vogliasi però ciò spiegare, ancorchè si ritengano queste statue come altrettante semplici imitazioni, rimarrà sempre provato ad evidenza, che il gusto della scuola pisana qui si diffuse e non poteva a meno di non diffondersi

(1) Si custodisce all'accademia di belle arti in Venezia un quadro col nome di questo Giambono di mediocre esecuzione, come mi ha fatto osservare il dotto professore di pittura signor Pietro Eduards, dalla quale però rilevasi non poter confondersi collo scultore delle statue, e come è tanto più verosimile esser quello dei mosaici.

per il soggiorno che fece Nicola, cui vengono attribuiti assai ragionevolmente i due citati edifizj. E se mai a taluno venisse in pensiere che le sculture delle Madonne da me sopra indicate potessero essere opere di Pietro Paolo e Jacobello, siccome imitatori e discepoli dei pisani o dei sanesi (che è sempre per quest'oggetto la stessa cosa) si sovvenga come la Madonna dei Mascoli venne riposta nella nuova cappella nel 1430 e gl' indicati scultori lavoravano già circa un secolo prima, sicchè le loro ultime opere possono giudicarsi quelle di cui faremo parola fra poco all'anno 1394, poco dopo le quali, ancorchè ci manchi preciso indizio dell'anno della lor morte, pure avranno dovuto pagare il tributo della natura. E si rifletta di più che artisti essi già di fama eccellente per quanto si recassero a gloria il condurvi i loro lavori sullo stile dei loro maestri, non erano tanto ligj a quelle dottrine da imitarli presso che servilmente; di fatto la Madonna che sta nel mezzo dell'architrave in s. Marco fra le statue che sono nella separazione della tribuna non ha che fare per nulla colle Madonne di cui abbiamo parlato fin ora.

Scultori veneziani scolari dei toscani.

Che poi nel XIV secolo più che mai si propagasse lo stile toscano lo dimostrano questi veneziani che studiarono e lavorarono insieme con Agostino ed Agnolo sanesi. Essi furono il Lanfrani, e i suddetti Pietro Paolo e Jacobello veneziani. Del primo non veggo che poche memorie di sculture insigni da lui compiute. Intagliò in bassi rilievi la porta principale di s. Francesco in Imola, tempio da lui edificato in cui pose il proprio nome, e segnò l'anno 1343 (1). In Venezia si ha dal Vasari e da altri scrittori anche la notizia che dopo il 1347 fondasse la ora demolita chiesa di s. Antonio, che fu finita nel 1349. Ma per conoscere l'elegante semplicità e purità del suo stile basta vedere nel bel mausoleo di Taddeo Pepoli in Bologna, da lui finito di scolpire nel 1347 (vedi tavola XIII), come sia gentile questa scultura, e come veggasi in essa lo studio fatto sulla natura, essendo ancora lontanissima quest'arte dall'adottare maniere di convenzione. La sveltezza e l'eleganza ne formano il principal carattere e pochissimo di quest'artista sapendosi, e poche altresì rimanendo sculture che a questa si rassomiglino, convien credere che immaturo mancando defraudasse la sua patria di simili monumenti.

Il Lanfrani.

Sculture di Jacobello e Pietro Paolo figli.

Non altrettanto abbiamo da dolerci per le opere di Jacobello e di Pietro Paolo figli di *Antonio dalle Masegne* scolari di tanto merito dei citati sanesi che le opere loro confondevansi con quelle dei maestri, coi quali lavorarono per lunga età; di fatto ciò che abbiamo riportato ove si è detto d'Agostino ed Agnolo sanesi relativamente alla tavola di s. Francesco in Bologna n'è stato una prova luminosa (vedi anche tavola XXXVI).

(1) Ora demolito per costruirvi un teatro non vedesi più vestigio di scultura e di scritto.

Ma se di questi valenti artefici non vi fossero altre opere fuor delle belle statue che sono sull'architrave che separa nella nave maggiore di s. Marco il presbitero dal resto della chiesa, basterebbero queste a far conoscere quanto sia il merito loro. Ne presentiamo due alla tavola X, le quali ci sembrano mirabili, non tanto per la mossa semplice e naturale quanto per la bella e ricca scelta di pieghe e per le teste piene di nobiltà di un carattere variato. Se avessero le pieghe un pò meno di flossezza e di trito queste statue potrebbero paragonarsi a'lavori d'un tempo migliore. Sull'architrave in cui posano i dodici apostoli, la Madonna e s. Marco in tutto quattordici statue d'egual dimensione sta la seguente iscrizione:

MCCCXCIIII HOC OPUS ERECTUM FUIT TEMPORE EXCELSI DOMINI ANTONII VENERIO DEI GRATIA
DUCIS VENETIARUM AC NOBILIUM VIR̄ DOMIN̄ PETRI CORNERIO
ET MICHAELIS STENO HONORABILIUM PROCURATORUM PRAEFACTAE ECCLESIAE
BENEDICTAE BEATISSIMI MARCI EVANGELISTAE
JACOBELLUS, ET PETRUS PAULUS FRATRES DE VENETIIS FECERUNT HOC OPUS (1).

Errori intorno queste statue.

E pur chi mai crederebbe che dopo una tale iscrizione sì chiara scolpita a lettere dorate, e facile a leggersi ancora da chi abbia la vista ben grossa, vi siano stati autori anche di qualche merito che abbiano voluto errare intorno a queste statue? Pur troppo le nostre arti sono state sì mal servite da scrittori superficiali ed inesatti, per sino in cose di tanta evidenza, che per iscusarli bisogna almeno convenire che hanno scritto di ciò che non intendono, o non hanno mai visto. Il sig. Guasco nell'opera sua *de l'usage des statues* (al capitolo V. parte terza pag. 486) parlando delle produzioni del tempo di Teodorico scrive lo squarcio seguente. „Celles du regne de ce roi Ostrogoth qu'on voit à „ Ravenne, confirment ce qu'on lit dans son panegyrique fait par Eunodius

(1) Non spiacerà qui riconoscere il nome dell'autore della croce che vedesi nel mezzo al di sopra di quest'architrave, la quale è uno dei più osservabili lavori d'oreficerìa in quell'età. Questo si vede a piedi del crocefisso colla seguente iscrizione MCCCLXXXXIIII. FACTA FUIT AB NOBILIBUS PROCURATORIBUS PETRO CORNARIO ET MICHAELI STENO. JACOBUS MAGISTRI MARCI BENATO DE VENETIIS FECIT. Egualmente non ispiacerà di sapere che Jacobello ebbe un figlio cui pose il nome di Paolo, e che in quell'anno medesimo lavorava a Venezia nello stile del padre, come può vedersi sul deposito Cavalli a ss. Gio. e Paolo. E non s'avvisi già alcuno che qui esser possa errore o dubbio, poichè lo scritto è chiaro, e lo stile è evidente, e il Paolo scultore di questo deposito non si confonderà collo zio, giacchè sull'architrave di s. Marco sopra indicato è scritto *Jacobellus et Petrus Paulus fratres*, e lo zio fu sempre denominato Pietro Paolo, e non mai Paolo. Ma nel deposito Cavalli è distintamente così espresso:

Qst opera dintaglio e fatto in piera
Un venician la fe chanome Polo
Nato di Jachomel chataja piera.

L'armonìa di questi versi pare d'un età posteriore, ma lo scritto è antico; benchè scolpito su d'una lapide aggiunta al monumento.

„ de sa politesse grecque et de son gout pour les sciences et pour les arts.
„ Les anciens et sur tout Pausanias se sont épuisés en éloges sur beaucoup
„ de monumens de l'ancienne Grece dont la magnificence n'egaloit point celle
„ des eglises de st. Vital et de st. Apollinaire baties par ce prince. Son tom-
„ beau élevé sur quattre colonnes de porphyre, et couvert de bronze d'un ri-
„ che travail etoit entouré des douzes apôtres *qu'on voit aujourd'hui dans*
„ *l'eglise de s. Marc à Venise sur la grille qui separe le coeur de la nef. Ce*
„ *sont là les derniers efforts de l'art jusqu' à sa ressurrection.*

Da questo miserabile squarcio, ove gli errori sono più delle parole, si conosce che l'autore nè mai vide il monumento di Teodorico, nè mai lesse alcuno autore che saviamente ne avesse scritto. Primieramente la rotonda ravennate che servì di mausoleo a quel celebre conquistatore non poteva neppur contenere nella sua circonferenza 12 statue della mole di queste di cui abbiamo parlato, mentre sono alte quattro piedi e mezzo, e le dodici anse che circondano la cupola, escavate nel sasso medesimo, non offrono un piano su cui poter posarsi alcuna statua di tal dimensione; e se ve ne fossero state poste avrebber dovuto essere di una piccolezza estrema; oltre che le anse avrebbero avuta la superficie orizzontale e piana e non mai elevata nel mezzo, come hanno in realtà; indizio di qualche perno per assicurarle sarebbevi pur anche rimasto, dimodochè dimostrata l'impossibilità che vi fossero collocate statue di quattro piedi e mezzo d'altezza, è anche evidente che non ve ne furono poste neppure di piccola dimensione. Ognuno conosce a prima vista che le anse suddette non stanno intorno a quel sasso a guisa di plinti per reggere statue, vasi, ornamenti ed altra cosa, ma escavate nella pietra medesima si scorge chiaramente aver esse servito per sollevare, sospendere e maneggiare la cupola, passandovi attraverso le funi di cui abbisognarono gl' ingegneri. D'onde siasi tratta il sig. Guasco questa stravagante notizia io nol saprei, che nè il Cornelli, nè il Zirardini, nè il Gamba Ghiselli, scrittori delle cose ravennati, e in particolare di quest' edifizio, lo possono avere autorizzato; ma forse egli si sarà riportato al Rossi, che crede senza alcun fondamento che su quelle anse potessero esservi state in antico poste le statue degli Apostoli. Uno scrittore un po' diligente, quand' anche nulla s'intendesse d' arti e di stile, ha debito per lo meno d'informarsi delle dimensioni e verificare che queste quattordici statue che veggonsi in s. Marco, sono tutte d'uno scarpello e non potevano stare sui manichi della cupoletta ravennate; e se qualche sentore dell'arte avesse avuto, o le avesse vedute, non avrebbe concluso poi *che questi erano gli ultimi sforzi dell'arte moriente*, mentre consolano al rimirarle trovandovisi i felici progressi di un' arte rinata. Come si possa confondere uno stile dei tempi di Teodorico e di Amalassunta con quello del fine del XIV secolo e colle più belle opere degli allievi della scuola

pisana sarà sempre per me un enigma, e persuaderà tutti quelli che non hanno alcun fatto o pratica delle arti, come bisogna esser cauti nel parlare di quello che non si conosce, e mi sarà perdonato se di alcune cose io taccio in quest'opera, appunto diffidando delle altrui asserzioni per non averle esaminate co' miei propri occhi.

Non dissimile, per stravaganza riportata da uno di que' poveri scrittori che hanno indigestamente raccolto qua e là quello che hanno potuto sulla basilica di s. Marco, è la storiella che leggesi nel Meschinello (1), ove parlandosi di queste statue, diconsi *portate a Venezia da una famiglia che venne da Ravenna, e che ne fece un dono a questa chiesa; si stabilì in questa città d'abitazione, e si chiamò poi col nome degli Apostoli*. Senza che da questo si alleghi la favola del sepolcro di Teodorico, pare però che implicitamente a quella si riferisca con onta del buon senso. Ma lo scrittor veneziano non aveva veduta la rotonda ravennate e non aveva mai letto l'iscrizione sotto le statue in s. Marco; non conosceva nulla di ciò che si sapesse fare ai tempi di Teodorico nè di ciò che facevano i suoi concittadini in Venezia nel 1394, e buonamente riportandosi forse al Rossi cadde nell' errore grossolano, contento di stamparvi l'etimologìa del nome d'una famiglia ch' esiste tutt' ora. Queste novelle ho recate per convincere i lettori della diffidenza con cui bisogna leggere i libri delle arti e delle antichità.

Costruito che fu questo grandioso ornamento della navata principale della basilica si trovò conveniente di decorare dai lati l'accesso alle due cappelle di s. Pietro e di s. Clemente nello stesso modo con colonne che reggono architrave, cornice e statue, e rimpetto a quella di s. Pietro, a sinistra, veggonsi quattro sante s. Maddalena, s. Cecilia, s. Elena e s. Margherita, in mezzo alle quali una Madonna dello stile delle precedenti, e a destra rimpetto a quella di s. Clemente, s. Cristina, s. Chiara, s. Catterina, s. Agnese e un' altra statua della Vergine del genere sopra indicato. Queste dieci statue, evidentemente dello stile toscano di quell' età, rassomigliano così al tocco di scarpello e alle forme di quelle sull'architrave maggiore che sarebbersi giudicate della stessa mano anche senza il sussidio della seguente iscrizione mezzo cancellata e difficilissima a leggersi nell'oscuro luogo in cui resta sull'architrave a sinistra:

MCCCLXXXXVII H̄. OP̄. FACM̄. FUIT TPR̄E EXCELSI DN̄I ANTONIO VENERIO DEI GRAT̄· DUCIS VENET̄.
AC NOB̄. VIROR̄. DNOR̄ PETRI CORNERIO ET MICHAELIS STENO HONÒR PROCŪR DĪCE ECCL̄. STĪ. MARCI:

per la quale si conosce che furono scolpite tre anni dopo quelle degli Apostoli, e non sarà più meraviglia se oltre le Madonne ripetute e derivanti da quelle di Niccolò, di Giovanni, di Andrea, di Nino pisani e di Arnoldo

(1) Tom. II. pag. 34 nota 6.

fiorentino, veggonsi qui nella chiesa di s. Marco ventiquattro e più statue di quella scuola, fra cui quattro di queste Madonne.

Dietro a tale esempio qual meraviglia che continuasse a vedersi un'imitazione di queste sculture nel tempo susseguente per opera di successivi artisti? In molte altre chiese si trovano poste similmente statue d'apostoli fatte da scultori di cui la memoria è incerta, ma lo stile ci avvisa essere scolari o imitatori di questi, e così formossi uno stile che mantenne un filo della sua derivazione costantemente sinchè si rannodò poi più strettamente allo stile moderno degli aurei tempi della Toscana per mezzo del Sansovino (1).

Questo non impedì in alcun modo che da Venezia non scaturissero altri scultori per quel tempo eccellenti, i quali continuarono isolatamente su d'altre tracce a lavorare ad esempio di quelle che abbiamo potuto riconoscere nelle sculture da noi prodotte, di cui piena è Venezia, e che attestano varietà e originalità di stile. Questo è il vantaggio delle grandi città e delle potenze gagliarde, le quali radunano e concentrano da diverse sorgenti quanto vi ha di meglio senza che per una servile uniformità di metodi e di precetti tutte le produzioni prendano una medesima fisonomìa, anzi per un principio di emulazione succede che gli artisti possono mettere a tal prova i loro talenti, di maniera che per diversa via si avanzi egualmente verso la perfezione, la qual cosa è per le arti utilissima, ed attesta poi sempre la fertilità dell' ingegno degli uomini. Così in Venezia le arti risorgevano con elementi misti di arabo, di bisantino, di greco, di romano, di toscano e di veneziano, nè in alcun altro paese d'Italia sursero con aspetto più variato, forse perchè nessun altro paese era centro d'altrettanta potenza e prosperità.

Continuano in Venezia parecchi stili nelle opere di scultura.

La multiplicità degli edifizj, che si cominciarono a costruire e dedicare o al culto o al servizio publico in Venezia produsse anche un numero maggiore di artisti, che naturalmente non si sarebbe veduto; e siccome con diversi mezzi si contribuiva a favorire le arti, così egli è evidente che ove la fortuna publica veniva disposta eravi il mezzo di assoldare gli artisti migliori, ed ove

(1) A conferma di quanto ho dimostrato, io stesso ho raccolto dalla chiusa e soppressa cappella del Volto Santo, contigua alla chiesa dei Servi, detta *dei Lucchesi*, un' antichissima Madonna di marmo statuario finissimo, opera dello stile non solo, ma che perfettamente imita le precedenti, la quale fu posta verisimilmente nel tempo dell' edificazione della cappella, e conservata poi dopo allorchè venne modernamente ristaurata unitamente coll'iscrizione portante la data MCCCLXXVI. Chi aver poteva mai maggior contatto coi toscani in allora, che i lucchesi, i quali si erano serviti essi pure in patria di Nicola e di Giovanni da Pisa? E se ciò non basta, chi non riconosce come poco prima appunto erano vissuti quegli scultori ed erano stati in Venezia e in Padova a produrvi opere e diffondervi insegnamenti? Questa statua, che non eccede d'un braccio in altezza, io ho fatto conservare e deporre in una delle gallerie della R. Accademia di belle arti.

supplir vi doveva quella delle famiglie private, o di povere corporazioni non assistite dal governo, bisognava valersi d'uomini di merito inferiore. Quindi spiegasi con ciò facilmente come si veggano sculture di mano maestra in quegli stessi anni, ne'quali le iscrizioni medesime ci attestano esserne state fatte di tanto meschine che sembrano anteriori di più d'un secolo; e ciò in monumenti di chiese e soprattutto in arche sepolcrali si vedeva con tanta frequenza da indurre in errore chiunque voglia in tal modo stabilire le epoche delle produzioni dell'arte in mancanza di data. Chi direbbe (ripetasi pur anche ciò che più volte abbiamo indicato) per esempio, che le arche sotto l'atrio di s. Marco appartengano all' età in cui eransi fatte nell' interna ed esterna costruzion della chiesa tante cose migliori? Chi attribuirebbe mai alla stessa età la Madonna di Arduino e le sculture del Calendario? Ma l'Arduino servì dei poveri fraticelli, e il Calendario era al soldo della Signorìa che edificava la sua reggia.

Anche la protezione molto influiva a porre in vicinanza ed in concorrenza opere ed artisti che non meritavano di stare fra loro a confronto. Noi ben abbiamo potuto sempre osservare come questa s' insinui a indurre in errore coloro che in grado di dispensarla non sono egualmente in grado di giudicare, e sono pur molte le opere commesse da gran personaggi ad artisti mediocri quando potevano e dovevano affidarle ad uomini insigni. Intendo io di riferire a quei lavori, come per esempio quello del ponte di Rialto in cui fu preferito il da Ponte al Palladio, quello delle porte in bronzo di s. Pietro in Roma, commesse al Filarete piuttosto che al Ghiberti, che al Pollajolo, o al Verrocchio, e tante simili altre cose, ove interessandosi il decoro publico, l'onor dello stato, lo splendore della nazione, sono destinate a fissare un'epoca di luce e qualche volta pur troppo mancarono al loro oggetto. Qualora poi si tratti di opere di minor importanza, non ha mai lode che basti chi disponendo della propria fortuna, o di quella della nazione incoraggisca gli artisti minori e loro porga le occasioni ed i mezzi per cui sollevarsi adeguando mediante la pratica e l'esercizio gli esempj maggiori. Provvidero a questo appunto mirabilmente le fraterne e i conventi, i quali colle pie loro aumentatesi istituzioni videro multiplicare all' infinito le produzioni dell'arte quantunque mediocri. Ne fu tutto il mondo riempito, ma aprirono un campo agli ingegni minori di tentare una carriera a cui molti arrivarono, e diedero alimento a que' sfortunati che non poterono elevarsi dalla mediocrità. Ebbero finalmente il merito sommo, che mettendo a prova tanti ingegni le cui forze latenti non si conoscevano (perchè fuori del caso e senza mezzi di spiegarsi) si videro poi risorgere grandemente ad onor dell'Italia.

Non vi sono che tre mezzi, pei quali le arti abbiano protezione e sperar possano d'ingrandire, la privata protezione dei ricchi cittadini, il decoro esteriore della religione e la magnificenza e lo splendor della corte o della nazione.

Ma siccome gli uomini sono sempre quelli che in ognuno di tali casi agiscono commettendo e spendendo, così egli è stato sempre impossibile che non si ascoltino particolari affezioni, protezioni, parzialità, anche in favor del più debole fra gli artisti. Egli è ben raro che chi si determina di far una spesa coll' erigere un monumento, un edifizio qualunque, non creda anche di essere giudice competente e di poter aggiungervi del proprio e decidere su chi meglio soddisfar possa il suo intento, onde avviene poi che fatta la scelta a torto o a ragione, si presume che questa sia sempre la migliore che far si potesse, e si finisce coll'amare la propria creatura, e al mecenate pare non solo di proteggere, ma di creare l' artista. Qualora al contrario diffidando savíamente del proprio giudizio chi non è versato in questi studj, ha consultato o la publica opinione, o veramente il parere dei dotti e si sono aperti concorsi dandosi ad ognuno la facoltà di spiegare il suo talento, in questo caso si sono veduti i publici monumenti eretti con vera maestrìa per opera delle mani e degl' ingegni ch' erano i più meritevoli, siccome per la gran cupola fu fatto di s. M. del Fiore e per le porte del battistero in Firenze. Ma qualora o i pontefici, o gli abati mitrati, o tanti altri personaggi distinti per dignità hanno voluto *spendere* non solo ma *giudicare*, si sono vedute tali cose di cui hanno pianto le arti, e ne è venuta la derisione invece che l'ammirazione dei posteri. Allora la preziosità di ciò che si è distrutto non ha pareggiato il merito di ciò che si è edificato; le trabeazioni superbe del Panteon si convertirono in colonne spirali e in cannoni; gli archi maestosi del Colosseo in case e in palazzi moderni; le statue di bronzo in moneta e quelle di marmo in cemento. Allora fu che le venerate arche sepolcrali monumento dell'arte, della ricchezza e dei fasti delle grandi nazioni si sono vedute capovolte, frante, converse in abbeveratoj, in vasche destinate alle immondezze, e le pietre dure e preziose che le rivestivano cangiate in mobiglie pe'gabinetti moderni. Allora fu che gli scultori, i pittori e tutti gli artisti vennero astretti a quelle strane associazioni, per cui in un soggetto di storia o di religione con anacronismi ridicoli si videro accoppiate figure vissute in secoli diversi, estranee tra loro ed accozzate insieme per forza senza alcuna sorta di rapporto o d'intelligenza. Non v'è stravaganza in somma che per l'orgoglio dell'uomo non possa spiegarsi evidentemente, e non vi è fama che carpita momentaneamente col favore d'una protezione non siasi estinta pel giudizio imparziale della posterità che tutto pone a suo luogo.

CAPITOLO SETTIMO

DI ANDREA PISANO, SUOI FIGLI E SCOLARI E DE' PRIMI SCULTORI NAPOLETANI.

Dallo stato in cui abbiamo lasciato le arti rinascenti nei primi paesi della Toscana dovevano fare ancora un passo prima di poter giugnere fino a Donatello che segna una delle epoche da me citate. Può dirsi che durante il secolo XIII si sostennero senza decadere dall'altezza a cui le condusse Nicola pisano, ma nel XIV un genio più vigoroso le spinse più avanti, e scultore grandioso e fonditor eccellente riempì il mondo della sua fama e delle sue opere. Un artefice in fatti preceduto da Nicola e contemporaneo di Giotto e di Dante doveva trovarsi aperta dinanzi una tal via da non coglìervi che palme di gloria. Leggesi nei libri dell'opera del duomo di Pisa che Andrea cominciasse a lavorare come garzone di Giovanni, trovandosi scritto dal 1299 al 1305. *Andreucius pisanus famulus magistri Johannis*, ma presto cominciò a seco assocciarsi come maestro, giacchè nei bronzi di Perugia entrambi i loro nomi sono posti come di maestri ed artefici.

Dopo che le anticaglie preziose, che avevano scosso il talento di Nicola cominciarono ad aumentarsi per le ricerche e gli scavi che si andaron facendo, ebbero gli altri artisti di che molto imparare e fare profondissimi studj sullo stile delle opere greche e romane; ed il gusto di Andrea si potè educare e perfezionare in modo tale che in breve si ritenne esser egli il primo scultore dell'età sua.

Non può verificarsi in alcuna maniera che l'avo e il padre fossero scultori, o architetti, giacchè di loro altro non si sà fuorchè il primo aveva nome Nino, il secondo Ugolino, quantunque l'autore del moderno *Dictionnaire des arts* all'articolo *Scultura* creda che vi fosse uno scultore di questo nome ch' egli così nomina *André Ugolino mort en* 1345, e poco più basso dopo aver parlato dell' Orcagna morto nel 1389 soggiugne *la même année vit mourir André Pisani qui orna d'assez bonnes figures l'église de s. M. del Fiore à Florence*. Di qui si scorge che riportandosi l'autore a notizie indigeste e confuse su questi nomi, fece del padre di Andrea un cognome e imaginò un'*Andrea Ugolino*

e della patria dello stesso Andrea fece un'altro cognome chiamandolo *Andrea Pisani*, mentre Andrea pisano figlio d'Ugolino era una sola persona, distinta per le statue che scolpì, come già vedremo, non già per l'interno, ma per la facciata di s. M. del Fiore, nè morì già nel 1389, ma nel 1343, come lo dimostra anche il suo epitaffio appunto nella detta chiesa per esteso riferito dal Vasari, il quale potè vederlo al suo tempo avanti che fosse distrutto.

Opere di Andrea perite.

Se ne venne egli a Firenze nel principio del secolo e vi fu sempre impiegato in molte sorta di lavori che gli accrebbero fama, ma corsero fatalmente un destino che non dovevano attendersi le produzioni rare e migliori della scultura in quell'età. La statua del poc'anzi morto papa Bonifazio VIII, e alcuni apostoli e profeti ed altre sculture ch' egli mirabilmente condusse con uno stile grandioso, quale alla facciata del duomo si conveniva, per la vicenda che corsero i due terzi già compiuti di questa esterna magnifica decorazione (come abbiam visto ove si è detto del duomo di Firenze) furono tutte disperse e mutilate impropriamente servendo per ornamento remoto nel fondo di viali e di giardini, in tale abbandono e così innosservate come se monumenti spregevoli fossero di barbara età. E sotto l'inclemenza del cielo tra la rigogliosa vegetazione sporgevano dalle fronde e dai cadenti pampani i pochi resti variotinti ed informi pei licheni e le piante parassite che vestivano la già fattasi scabrosa lor superficie.

Fatalmente è destinata a perire la memoria sepolcrale d'Andrea riportata dagli scrittori, che la videro prima che venisse rifatto il pavimento di s. M. del Fiore, e corsero egual destino molte sue opere insigni, oltre quelle che abbiam sopra indicate. Successe anche lo stesso dell' altare istoriato ch' egli costrusse nel battistero di s. Giovanni, demolito nel 1732 per voto di magistrati che ve ne sostituirono uno di semplici marmi di vario colore secondo il gusto corrotto di quell' età, disperdendo gli avanzi preziosi di quelle sculture che in parte si veggono nella canonica della basilica e in parte in una stanza della Marucelliana, nè pareggiandosi mai colle nuove sostituzioni ciò che barbaramente aveasi distrutto.

Null'ostante il funesto destino di tante opere di questo artefice, rimane ancora tanto di lui da elevarlo al primato nel secolo in cui fiorì, ed è da convincere ogni diligente osservatore che per suo mezzo poterono quelli che vennero dopo attingere facilmente a più alto grado di perfezione. Fino ad Andrea pisano la scultura si andava sostenendo con qualche buona imitazione delle cose antiche e della natura, ma l'espressione, che pur cercavasi di dare ai marmi, era ancor ritenuta da una certa freddezza, di cui non potevano quegli artisti spogliar la dura materia, nè le grazie coglievansi con tanto successo siccome accadde ad Andrea di cominciare a renderle meno restie allo scarpello ed ai bronzi dei quali arricchì le fabbriche fiorentine. Le imitazioni dell'antico si

vedevano troppo patentemente nelle opere di Nicola e di Giovanni, riscontrandosi in quelle ad ogni tratto, come abbiamo altrove indicato, i motivi che tolti avevano dai sarcofaghi e dalle statue, ma Andrea seppe nudrirsi di quei buoni elementi e formare un gusto suo proprio e migliore d'ogni altro che lo aveva fino allor preceduto. Si prenda ad esame la graziosa figura della Vergine col putto che trovasi inserita nel mezzo del muro che ottura una delle arcate della chiesetta del Bigallo, alla quale sta posta una vetrata davanti. Questa mezza figura è sì nobilmente scolpita e con tanto affetto e grazia che il Vasari dice *molto lodata per avere egli in essa imitato la buona maniera antica* (tav. XI). Questa scultura molto servì, non v'ha dubbio, a'suoi allievi per l'imitazione che se ne vede posteriormente fatta nelle opere di Nino, di Arnoldo e di altri, e scorgesi in essa quella preziosità di esecuzione che caratterizza le sculture del finire del secolo XIV. Andrea seppe tenere il tocco dello scarpello più o meno scabro a misura che andavano collocati gli oggetti più o meno vicini all'occhio, e i suoi lavori grandiosi, di cui parleremo, scolpiti per la facciata di s. M. del Fiore furono eseguiti con istile assai proprio a quella distanza. Si prendano ad esame intanto i piccoli esagoni in basso rilievo da lui scolpiti nelle facce della torre, de'quali due soli si riportano per convincersi di quanto egli avanzasse le arti nella giusta espressione dei concetti. L'uno rappresenta un uomo che corre sopra un cavallo. Ma dove si vide mai prima nè dopo di questa scultura meglio atteggiarsi una figura sul dorso d'un cavallo che corre? Nulla in questa è obliato e tutto serve alla convenienza del soggetto, all'espressione e alla grazia. La vita che si bilancia in avanti, le gambe che per mettere il ginocchio in tutta la forza ed equilibrar la persona si piegano all'indietro, il braccio che si alza quasi per animar il cavallo alla velocità, la testa, i capelli, le vesti che tutto sembra investito dall'aria che fendesi rapidamente nel corso, non avvi avvertenza in somma che sia sfuggita all'artista in questa figura. Ed egualmente può dirsi lo stesso ove si consideri la barchetta (forse emblema della chiesa) nell'altro basso rilievo da noi prodotto, nella quale pose con fino accorgimento al timone uomo di maturo consiglio, e due robusti giovani vogano coi remi e con tanta lena che si veggono agire ad un tempo di spalle, di braccia e di reni, e la forza dal collo stesso e dal viso sporgente tutta dimostrano con cui vincere la resistenza dei flutti. L'artista più esperto io qui chiamerei, acciò indicar mi sapesse che cos'altro dall'arte aggiugner si possa per mostrare più energia e più verità nell'espressione di questi due diversi movimenti, non disgiunta dalla grazia con cui sono imaginati ed eseguiti. Sarebbe egli ardito di troppo ed estimator troppo parziale delle opere di quell'età chi osasse di asserire che in altro simile soggetto mai siasi altrettanto operato negli aurei secoli dell'arte? Forse questo

Scultura preziosa di Andrea nel muro esterno del Bigallo.

Bassi rilievi nel campanile di santa Maria del Fiore.

giudizio saranno in caso di darlo i lettori per quei confronti che avranno tempo di andar facendo nel seguito di quest' opera (vedi tav. XXXIII.)

Porte di bronzo in s. Giovanni di Firenze.

Ma la circostanza che maggiormente offrì ad Andrea la via di emergere al di sopra di ognuno de' suoi predecessori fu quella in cui assunse il lavoro delle porte di bronzo del s. Giovanni, cui si rivolgono sì pochi e sì distratti gli sguardi da che le porte del Ghiberti hanno oscurato il pregio di queste. Sarebbe egli mai Lorenzo arrivato al punto cui giunse senza che Andrea lo avesse preceduto? Chi fu che pose l'anello intermedio tra le rozze porte del Bonanno nel duomo di Pisa, e le porte del paradiso del Ghiberti in Firenze se non fu Andrea d' Ugolino? Fonditor eccellente egli condusse questo lavoro ammirabile con una nettezza che non erasi per anco veduta in alcun altr' opera, e n'ebbe tale onore che dagli storici si riferisce come allo scuoprirle *corse a vederle tutta Firenze, e la signoria non mai solita andar fuori di palazzo, se non se per le solennità, o per onor di gran cosa, vennevi cogli ambasciatori delle due corone di Napoli e di Sicilia. La republica dette per ricompensa al detto Andrea la cittadinanza non solita donarsi ai forastieri, se non a grandemente benemeriti, o a signori di grado* (1). Nella parte superiore della porta leggesi:

ANDREAS UGOLINI NINI DE PISIIS ME FECIT ANNO DOMINI MCCCXXX

Venti sono i compartimenti ove si rappresentano le storie di s. Giovanni; e negli otto quadri da piedi stanno effigiate diverse virtù, sporgendo con grazia dai sodi che dividono i compartimenti alcune bellissime testine dorate di leoni.

Due di queste storie noi riportiamo alla tavola XXXIII, l' una che rappresenta la Visitazione e l'altra la Presentazione. Non può dirsi quanta sia la convenienza e il decoro di queste due semplici composizioni, ove le passioni dell'anima essendo in calma, vogliono dalla sobrietà dell'artefice tanto più fino accorgimento nell'esser trattate onde producano una grata sensazione e un adequato interesse. Le due donne che si abbracciano nel primo di questi due bassi rilievi, oltre che sono variamente e nobilissimamente pannegiate, presentano quella giusta espressione di carattere ch' è la più analoga al soggetto, mentre la più giovane, osservando il contegno ch' è più proprio in quell' atto, stende le braccia con una specie di timidezza e di riverenza, e la più attempata, siccome è proprio delle abitudini contratte e della tendenza verso la gioventù, cui coll'amore e il consiglio vorrebbesi giovar sempre, s' incurva e

(1) Simone dalla Tosa scrittore contemporaneo, riportato anche dal Migliore e da altri.

s'avvicina con impeto maggiore per abbracciarla sembrando ai moti della prima esser la voce in silenzio e allo sporger del viso di questa parendo quasi di sentirla articolar le parole di accoglienza amorosa. Nulla di più gentile può vedersi della figura che sta dietro di queste, la quale accompagnando la giovane donna rimane spettatrice in atto di sola dolcissima compiacenza, raccogliendo il pallio cadutole da una spalla e mostrando una porzione della figura, vestita di sola tunica discinta, che non pertanto riesce oltremodo ben composta e graziosa.

L'altro basso rilievo dimostra l'atto del registro di nascita che fassi dal sacerdote. L'affettuosa modestia della donna che tiene fra le braccia il bambino è oltremodo espressiva, nobile e decente; come del tutto propria del sacerdote è la mossa, con cui unicamente intento a scrivere sulla tavoletta il nome che viengli dettato e il giorno della nascita, subordinata vedesi ogni altra considerazione a questo principale oggetto della sua attenzione. Se l'autore pensò di accompagnare nella Visitazione la giovine madre con una sola ancella, due con più ragione ne pose nella Presentazione, trattandosi di accompagnarla al tempio dinanzi al sommo sacerdote nella forma la più onorevole. Quanta saviezza, quanta sobrietà, quanta dignità! E tutto questo prima della metà del secolo decimoquarto.

Convien confessare che fin da quel tempo si facevano pur molte riflessioni sull'indole degli affetti, sulla natura esterna, sullo spirito del soggetto, sulla composizione e si dirigevano tutte le più fine considerazioni a penetrare il più profondamente nella filosofia dell'arte, tutto sottomettendo sempre allo scopo primario di quello che volevasi rappresentare. Non eravi ancora nuova convenzione o maniera, le antiche erano andate in disuso, l'artista era libero nel consultare la natura ed il cuore, e tutto spirava il solo e vero carattere dell'ingenuità la più circospetta. Gli artisti non sapevano più di questo e temendo di non saper abbastanza, non s'avvedevano quanto un giorno avrebber perduto di queste qualità nell'acquisto d'altre doti pregiate, mediante le quali il sublime dell'immaginazione avrebbe soggiogato quello della sensibilità.

Allegorie scolpite da Andrea pisano sulle porte di s. Giovanni.

Ma veggiamo Andrea come ha scolpito in queste porte alcune delle virtù. Disegnate da noi si presentano alla tav. XXXIV la Speranza e la Prudenza. Lo scultore per rappresentar la prima si è figurato un'oggetto qualunque, un premio, una corona, una cosa a cui tendano i voti per conseguirla. Egli ha atteggiato verso di quella con tutta la forza del desiderio una figura sedente che piega la persona, stende le braccia, innalza la fronte e tutta anela e desidera l'oggetto dell'amor suo. Par ch' essa quasi tocchi e pur non giunge allo scopo, e col moto dell'ali anche sembra che aggiugner voglia al movimento di tutta la persona. Chi meglio può esprimere in questo atteggiamento la Speranza? La Prudenza al contrario egli pose seduta e ricoperta del pallio

col solito attributo del serpe nella destra. Nè ciò bastò all' artista filosofo, che ben meditando la natura del suo soggetto ogni movimento della persona raccolse e costrinse con sagace avvedutezza, e l'atteggiamento suo concentrato nella meditazione egli espresse e vi diede l'aspetto bifronte, acciocchè per l'esperienza del passato e i consigli della maturità, espressa nel volto che ha a tergo, l'età presente cautamente risolva; e ciò forse non basta, ma per esser questa virtù utile ai due sessi pose la testa di uomo maturo unita a quella della donna, come appunto disse il sig. d'Hancherville parlando della Prudenza dipinta da Giotto. Certamente molto di quanto quel letterato attribuì al pittore, potrebbe adattarsi benissimo a questa scultura. Non ispiacerà il trovar qui riferito questo tratto che una qualche idea può dare della maniera con cui sono estese le illustrazioni inedite di quell' autore (1). Le pieghe di queste due figure sono della scelta più bella. Nella prima vi si scorgono le forme del nudo, mentr' è vestita di sola tunica, e nella seconda quantunque vi siano un po' più celate non pertanto si scorge tutta la ragione delle forme che sono dal doppio vestimento coperte.

(1) La Prudence étant également utile aux deux sexes pour cette raison son visage se voit ici reunì à celui d'un homme. On reconnoit dans ce dernier la phisònomie de Socrate, le plus vertueux, le plus éclairé, le plus sage des philosophes: par cette composition emblematique, come celle des têtes de Janus, le peintre a representè la Prudence observant les tems ou les choses par les yeux de la philosophie, on plutòt de la sagesse. Selon la maxime de Socrate, elle apprend dans le livre ouvert devant elle à chercher dans la veritè la regle de ses jugemens, dans la vertu celle de ses actions. Trouvant dans la memoire du passè l'exemple du present, dans la combinaison des tems celle des idees capables de faire prevoir les événemens à venir, elle connoit la mesure des possibles, les termes de l'utile, ceux de l'agréable, les limites du bon, celles de l'honnêt. Elle doit faire un continuel usage de ces importantes connoissances, elle en a besoin pour rendre justice aux autres, pour reussir à se faire pardonner d'être juste, car s'il est souvent difficile de faire du bien aux hommes il est toujours perilleux de les gouverner. Le voile mis sur la tête de la Prudence l'avertit de se cacher; elle doit se tenir dans l'obscuritè; ne se pas montrer, crainte de se rencontrer sous les yeux envenimés de l'envie, ou les regards meurtriers de la calomnie. Le livre placé sur un pupitre devant la Prudence est celui de l'histoire générale du monde. C'est là ou la philosophie se reunit à l'experience, pour lui découvrir ce que peuvent les passions et les interêts, les temps et les conjectures, les bons et les meauvais conseils.

Loin d'être d'une beautè distingueé, le visage de la Prudence est au contraire d'une forme très commune. Cette vertu convient à tous les états, comme à tous les ages, à tous les sexes; elle est par son caractère comme par son merite, préférable à la beautè même; bien differens des avantages brillans mais passagers de la beautè, ceux du caractère, ceux du merite acquis par l'experience se mentiennent dans toutes les saisons de la vie. Ils n'òtent rien aux agremens de la jeun'esse, ils font la gloire de l'âge mur, ils donnent du lustre à la vieillesse, ils en adoucissent les regrets en calmant les inquietudes, en lui laissant voir d'un oeil indifferent le moment prevu où le tems ne sera plus pour elle. La Prudence lui en ayant fait connoître la necessité, elle l'attend sans le desirer ni le craindre.

Può darsi che in queste allegorìe egli seguisse il voto di Giotto versato in tal genere di studj, come abbiamo argomento di vedere per le sue opere stesse, avendo il pittore rappresentate molte di simili figure in Padova nella cappella Foscari, ora Gradenigo, all'Arena presso gli Eremitani, e potendo facilmente Andrea averne veduti o gli originali o i disegni, ovvero anco ascoltato il consiglio di questo artista. Ma di non comune sapere era certamente Andrea che scultore di gran merito, fonditore, architetto e ingegnere, in ognuna di queste arti si distinse siccome chiaro e singolare ingegno dell'età sua. Ville, palagj, castelli, mura di città egli costrusse di cui le memorie toscane parlano, e un cenno riporta anche Vasari che potesse egli aver fatto lavori in Venezia per la facciata di s. Marco e per l' Arsenale nel dogado di Piero Gradenigo, il quale stette alla testa della republica dal 1288 sino al 1310, cioè durante ventidue dei migliori anni della vita di Andrea, il quale ne aveva diciotto quando il Gradenigo fu fatto doge, e quaranta quando morì. Ma se Vasari rivolse ciò in dubbio allegandolo con incertezza, pare che l' Orlandi nell'*Abecedario Pittorico* abbia un ulterior argomento in un antico manoscritto dal quale asserisce di trarre tale notizia, ed avranno anche perciò maggior peso le nostre conghietture, sebbene tutti i cronisti che abbiamo potuto esaminare nulla dicano del nome di sì raro ingegno. Non tacciono e s' accordano però su di un punto principale, che è l'anno in cui si lavorò all' Arsenale la tana per le sarte, appunto sotto il dogado di Piero Gradenigo: *Nel 1304 fu comenzà l' Arsenal nuovo alla tana del canevo dove se fa le sartie el qual luogo era tutto paludo, e tutto questo fu fatto in tre anni con la tana del canevo che fu del 1307*. L'altra cronaca a cui ci siamo più di frequente riportati, citato il tempo indicato, soggiugne: *fu principiado a far l'Arsenal nuovo appresso s. Daniel profeta el qual terren giera de ca de Molin, e fu principiado a edificar la casa del canevo sora una palude e se stette anni tre a finirla*. Per le diverse circostanze in questa seconda allegate, vedesi che l'una cronaca non è certamente la copia materiale dell'altra, e molto probabile si è appunto che in quel tempo Andrea venisse a Venezia, giacchè l'opera fu fatta negli anni in cui vi poteva assistere e dirigerla, durante appunto il dogado di Piero Gradenigo; e ragionevole sembra che mentre la sua vigilanza era diretta all'opera dell'Arsenale, che più della mano occupava l'ingegno, egli potesse scolpire alcune statue per la chiesa di s. Marco e singolarmente quelle che veggonsi sopra la facciata, le quali sono di uno stile sì grandioso, sì largo, sì bello, che in quell'età non saprebbesi a qual altro scarpello poter mai attribuirle. Il genere di lavori, che abbiamo veduto nel precedente capitolo eseguiti da Calendario, non combina collo stile di quelle grandi statue e anche il tempo per scolpirle non avrebbe egli avuto, se perì immaturo; d'altronde sapendosi aver già Andrea scolpite le statue che decorar

Andrea fu in Venezia e vi scolpì.

dovevano la facciata di s. M. del Fiore in Firenze e il campanile adiacente, aveva stabilita la sua fama per questo genere di magnifica e grandiosa decorazione. Egli aveva già fatto una pratica dell'effetto che dovevano produrgli statue vedute da tanta altezza e dovette essere allettato a scolpire quelle che porsi dovevano sulla facciata di s. Marco, la quale fu terminata nel corso di più secoli, siccome abbiam dimostrato, per i tanti stili di diversi artefici e varie età che dal fondo alla cima scorgonsi evidentemente. Resta ora per avvalorar questa congettura con un grado di maggior probabilità l'esaminare alcuna di queste in confronto di quelle che sappiamo indubitatamente essere opera di Andrea Pisano.

Confronto di statue di Andrea che si veggono a Firenze con alcune sulla facciata di s. Marco in Venezia.

Due ne presentiamo alla tavola XXXII, tolte dall' alto della facciata, ambedue trattate con una mirabil scioltezza di pieghe e grandiosità di stile. Rappresentano due evangelisti, attesi i simboli dell'aquila e del leone che li distinguono, e queste due statue di ammirabile esecuzione sono paragonate a due di quelle che stanno all' ingresso dello stradone di Poggio imperiale, che si rileva da ogni memoria toscana essere opere di Andrea indubitatamente, adattate in quel luogo dopo che si demolì la facciata del duomo per la quale furono scolpite. Erano queste destinate a rappresentare due dottori della chiesa e per l' aggiuntavi corona di lauri raffigurano ora due poeti. Ove si è parlato del duomo di Firenze (Lib. II cap. V) si vede il destino che subirono queste sculture. In mezzo ad esse quattro statue è disegnato Bonifazio VIII mutilato, tal quale esiste nel giardino Riccardi ora Stiozzi in Valfonda; e per quanto può rilevarsi da questi semplici disegni non dovrà parere strano che possano essere le statue tutte d' uno stesso scarpello, unico mezzo per approssimarsi allo scuoprimento di questa verità nel silenzio di tutte le antiche memorie. Piacemi di notare una circostanza non facile ad osservarsi, ed è che l'effigie di Bonifazio VIII fu fatta in tre luoghi, forse contemporaneamente, da artefici di tal vaglia, che le tre statue somigliano l'una all'altra in modo da poter riconoscere questo pontefice pei tratti, che sebbene non siano punto caricati e marcati singolarmente, pure hanno infiniti rapporti tra di loro; la qual cosa ci conferma come le arti erano in istato di felice incremento. Abbiamo osservato alla tav. XXII i monumenti di Roma, ove nell' uno il papa è ritto, e nell'altro giacente, e possiamo vedere quello che venne eretto di rame in Bologna alla tav. XIX da Manno scultore bolognese, o vogliam anzi meglio dirlo cesellatore. Questa statua fu ordinata dal popolo di Bologna in riconoscenza che il papa avesse sentenziato a suo favore in una differenza co' modanesi pei castelli di Bazzano e di Savignano (1). Volevansi erigerne tre, una al detto papa una al re Carlo, e l'altra al capo del comune e si decretarono di

(1) Ghirardacci Stor. di Bol. Par. Prima.

marmo, ma la penuria dei maestri a ciò adattati fece accogliere l'offerta di due orefici per eseguirne una dorata di cinque piedi d'altezza, pel prezzo di 420 lire per il che fu ordinata quella soltanto del papa e venne posta nel 1301 sopra la ringhiera del palazzo della biada con questa iscrizione che per lo stile mostra d'esservi stata collocata posteriormente:

BONIFACIO VIII PONT. MAX.
OB EXIMIA ERGA SE MERITA
S. P. Q. B. ANNO MCCCI.

E questa fu la prima statua eretta in Bologna per l'indicato prezzo corrispondente a L. 3277:58 italiane. Ottanta anni dopo fu levata da quel luogo e posta sulla ringhiera degli anziani fino al 1797, dopo di che passò per le cure del dotto e benemerito signor professore Schiassi a decorare il gabinetto d'antiquaria dell'università. E il Masini e il Malvasia e l'Alidosi e gli altri illustratori delle cose bolognesi confermano quanto sopra. Di questo Manno, che probabilmente fu il principale esecutore, non fa parola più alcun' altra memoria, e questo solo debole parto del suo ingegno nell'attestare l'infanzia dell' arte annuncia coi tratti della somiglianza al pontefice tutta la ingenuità e la semplicità della prima esecuzione; sembra inoltre che possa essere anche la prima statua eretta ad esso papa, e che quella di Roma e quella di Firenze fossero fatte poco dopo, siccome lo confermano le iscrizioni.

Monumento di Cino da Pistoja falsamente attribuito ad Andrea.

Ma per tornare ad Andrea, singolare è oltremodo che da parecchi scrittori per lunga età siasi creduto opera di questo scultore il monumento di Cino in Pistoja, e ciò forse per avervi egli colà costrutta la fabbrica di s. Giovanni, appunto in quel tempo che venne anche lavorato il monumento di quel celebre poeta e legista, che vedesi ben chiaramente essere opera di tutto altro scarpello che di Andrea, quasi che abbisognassero i pisani di mercar laude non propria. Da ciò si conosce come le memorie di queste opere sieno alle volte state corrotte compilandosi da chi per non intender le arti, ha avuto soltanto ricorso alle scritture, nulla essendo per alcuni lo stile dei lavori che tante volte assai più del nome chiaramente palesa gli artisti. Ma quand'anche si voglia un documento scritto, se non per attribuire al suo vero autore la scultura o l'invenzione dell'indicato deposito (che può vedersi alla tav. XXXV) almeno per escluderla affatto dalla maniera di Andrea pisano (soprattutto nell' età che avrebbe avuto d'anni 67 stante la data del monumento, vale a dire in un tempo che lo stile aveva formato e tanto fattosi suo proprio che confondere ormai più non potevasi con quello de' suoi institutori) noi per convincere materialmente chi non avesse il tatto bastante a conoscere non essere Andrea l'autore di questa scultura, riportiamo un documento riferito dal sig. abbate Ciampi per esteso, quantunque non ignorato da altri che prima di lui

avendolo citato, nondimeno se ne sono valsi unicamente per comprovare l'anno della morte di Cino, e non già per riconoscere lo scultore del deposito (1). Ecco la citata „ memoria che mis. Giovanni Carlini ed io Schiatta aviamo „ fatta che il maestro Cellino che lavora in s. Gio. Ritondo che debba fare, o „ dare compiuto un alavello di marmo sanese ed in Siena dè lavorare per la „ sepoltura di mis. Cino bello e magnifico, secondo un disegnamento ch'elli „ medesimo ave dato e aviallo apo noi *il quale fece il maestro* .... „ *da Siena*, e questi medesimo dè lavorare lo dicto marmo colle fighure siemo in concordia e dè avere Cellino soprascripto per fattura di questo ala„ vello in tutto essendo compiuto a tutte sue spese, e posto alto nel luogo „ che si è ordinato fiorini 90 d'oro, ed oltre al detto alavello ci de'dare per „ rifare lo lastrico di marmo ove stae lo corpo e di queste cose è carta fatta „ per mano di ser Carlino di ser Spada a di XI Febbraro 1337.„

Sembra che quando fu concluso questo contratto Andrea non fosse neppure più in Pistoja, mentre si avrebbe facilmente a lui chiesto il disegno del monumento, tanto più che quel mastro Cellino si giudicava capace esecutore in scultura anche sulle semplici tracce d'un'invenzione altrui, per il che Andrea, che soltanto dovette disegnar la pianta e dar le istruzioni per edificare la chiesa rotonda di s. Gio., affidò la costruzione della medesima a questo abile esecutore, come si vede al principio della scrittura, ove si cita come colui *che lavora in s. Gio. Ritondo*. Ma di più è indicato che il disegno del monumento fu fatto da un *maestro da Siena*. La mancanza del nome può bensì far dubitare qual si fosse questo inventore, ma intanto esclude completamente che potesse mai essere Andrea, che che ne abbiano scritto tutti gli autori di memorie d'arti da Vasari sino al Morona.

Volendo fra i sanesi di maggior fama cercar dunque l'autore del deposito di Cino non vi sarebbero stati in quel tempo che Agostino ed Agnolo, ma frequentemente gli abbiam trovati uniti nei lavori e nei progetti, e qui trattasi d'un solo maestro. Egli è vero che ciò non escluderebbe l'uno o l'altro dall' aver fatto il citato disegno, ma osservando con qualche attenzione il monumento mi sembra di vedervi un non so che di più duro, le pieghe più monotone e meno sviluppate, una timidezza maggiore, uno stentato che negli ultimi anni di questi artefici non soleva trovarsi nelle opere loro. Agnolo stava allora forse in Assisi intento a' lavori di una cappella e di un sepolcro del cardinal Orsini, ed Agostino pare che attendesse in patria ai lavori della fonte di piazza. Veramente in mancanza del nome, il sostituirne uno a capriccio diventa singolar cosa e temeraria, null'ostante non già per voler accreditar

(1) Vedi *Memorie storiche di più uomini illustri Pisani* Tom. II pag. 208 e il Morona nella sua *Pisa illustrata nelle arti del disegno* ove parla di Andrea pisano.

soverchiamente la mia conghiettura ma per offrirla, ove non veggasi miglior argomento, io non sarei lontano dall'attribuire questa scultura a Goro di Gregorio scultore sanese, allievo esso pure della scuola pisana ed autore dell' urna di s. Cerbone a Massa di Maremma, ornata con cinque bassi rilievi di ricche invenzioni e con undici statuette non ignobilmente trattate. Così sta scritto sull' urna, la quale è posta sotto la mensa dell'altar maggiore della cattedrale e probabilmente scolpita anche dal lato che rimane aderente al muro per esser ivi forse stata posteriormente trasportata.

ANNO DOMINI MCCCXXIII.

MAGISTER FENECI OPERARIUS FECIT FIERI, OPUS MRO. GORO GREGORII DE SENIS.

Monumento dell' Arringhieri in Siena.

Questo mastro Goro non si sa che in altre opere sue ponesse il nome; ma non fu certamente cattivo scultore e le cose che vengongli attribuite sono delle più ragionevoli. Fra le altre un'urna a bassi rilievi esistente in Siena nel primo chiostro di s. Domenico ed eretta a Niccolò Arringhieri da Casole professore di legge, e morto molto dopo di Cino poichè nelle Lettere Sanesi il P. della Valle lo dice mancato nel 1374. L'urna è sostenuta da tre colonne con un architrave, ornato da cinque teste di leone, (vedi tavola XXXV). Nella faccia della medesima è un basso rilievo in cui Niccolò sedente in cattedra istruisce una moltitudine di giovanetti assisi sopra i loro scanni. Le figure sono piccole, come nel monumento di Pistoja, e potrebbe lo stesso artefice aver fatto l'uno e l'altro, costando minor ripugnanza a un maestro dell'arte il ripetere sè medesimo, di quello che imitar servilmente un'altrui invenzione; o veramente un figlio di Goro o uno scolaro avrebbe così potuto con compiacenza imitare quanto s'era dal padre o dal maestro immaginato pel monumento di Pistoja, eseguendo in patria il deposito del leggista Arringhieri, ed avendo anche forse trovato fra le carte di Goro qualche abbozzo del disegno eseguito da mastro Cellino, come dalla tavola indicata.

Altri monumenti in Bologna di questo genere.

È però vero che in quel tempo cominciandosi ad avere in considerazione i professori che insegnavano nelle università, si erigevano loro monumenti onorevoli, e in molti paesi se ne veggono per opera anche di mediocri scarpelli. In Bologna più che altrove avvi numero di antichissimi monumenti di questo genere, eseguiti anche da scarpelli toscani, ed a suo luogo ne daremo uno elegantissimo di Andrea da Fiesole; ma trattandosi di dover mostrare un professore in cattedra e gli uditori assisi, non potevasi facilmente dipartire dalla semplice invenzione che vedesi espressa in questi di Cino e dell' Arringhieri. Due dei più antichi e singolari tra quelli che si veggono in Bologna sono, uno entrando nel convento di s. Domenico a destra ed altro a sinistra

prima di giugnere ai claustri. Rozzamente scolpiti hanno le seguenti iscrizioni:

HIC DOCTOR MILES BONIFATIUS HAC JACET ARCHA
GALLIA IIS (1) ORTUS CUI PARCAS SUME (2) JERARCHA

Sta poi scritto un poco più basso: BONO JHĀS, per cui non saprei altrimenti riconoscere se non che questi sia l'autore della scultura, non già *Giovanni Bono* come ad alcuno parer potrebbe, ma un' abbreviatura di *Joannes Bononiensis*. L'altro deposito ha per iscrizione i seguenti versi.

ANNIS MILLE DEI TRECENTUM CUMQUE TRICENNIS
DUM QUARTO NONAS JANI SOL TORQUET HABENAS
HIC JACET ILLATUS MATHEUS JURA PROBATUS
DOCTUS HONORATUS GANDONUM SANGUINE NATUS.

Anche a s. Giacomo maggiore in Bologna si vede un basso rilievo consimile che porta per iscrizione:

HIC JACET VIR MEMORIOSUS DOMINUS PETRUS DE CERNITIS DOCTOR LEGALIS, SEPULTUS MCCCXXX.

Tali sculture assai più che i progressi dell'arte attestano gli onori che venivano accordati agli uomini di lettere di quell'età, e basti l'aver fatto parola delle principali.

Ma quanto alle iscrizioni passando a quella fatta sul tumulo di Andrea, troppo manifestamente allo stile si mostra essere essa d' un secolo almeno posteriore alla sua morte. Contiene in breve un assai vero ed onorevole elogio di lui:

INGENTI ANDREAS JACET HIC PISANUS IN URNA
MARMORE QUI POTUIT SPIRANTES DUCERE VULTUS
ET SIMULACRA DEUM MEDIIS IMPONERE TEMPLIS
EX AERE EX AURO CANDENTI ET PULCRO ELEPHANTO.

Madonna sull' altare del Bigallo falsamente attribuita ad Andrea.

Prima di lasciare quanto ad Andrea si compete conviene far parola intorno alla bellissima statua che viengli attribuita e che esiste intatta e conservatissima sull'altare di s. M. del Bigallo in Firenze, intorno alla quale sono corsi diversi errori. Primieramente il Vasari in un modo positivo la dice opera di Andrea, forse fidato alla tradizione, o allo stile. Poteva esservi questa tradizione e non sarebbe la prima delle tradizioni fallaci, specialmente nel volersi attribuita ad uomo sommo una scultura, che oltre il suo merito intrinseco riceve anche maggior lustro per il nome dell'autore; e di fatto lo stile si approssima alquanto a quello di Andrea. Il Vasari poi non cita nè iscrizione, che perciò non v' è, nè parla d'alcun documento per convalidare questa sua asserzione.

(1) Invece di *is* cioè *ille*. (2) In luogo di *summe*.

Il benemerito e diligente signor Morona per aumentare la gloria de' fasti pisani pone a prova l'ingegno, onde involare all'emula Firenze il vanto di questa scultura e tutte le sue prove consistono nella supposizione, che nel 1358 fossero divise le compagnie del Bigallo e della Misericordia, ommettendo di produrre nel documento da lui citato che i committenti di questa statua e d'altri lavori erano simultaneamente capitani dell'indivisa compagnia del Bigallo e della Misericordia, come può vedersi dal documento fedelmente e legalmente da me estratto al solo oggetto di finire questa controversia. Secondo il sig. Morona bisogna supporre una ripetizione di queste statue fatta per altra mano, bisogna complicare ciò che semplicemente è esposto e credere smarriti preziosi monumenti presso un'antichissima società, ove tutto conservasi colla diligenza più scrupolosa. Ma ecco esposto il documento irrefragabile di questa evidentissima verità.

Copia di partito estratto dal libro secondo delle deliberazioni dei capitani di s. M. del Bigallo e Misericordia dal 1358 al 1366 a c. 12 e 57 che si conserva colle altre nell'archivio del Bigallo di Firenze.

„ Indizione XII mensis Junii 18 Anno 1358.
„ Filippo di Bartolo Filippi.
„ Rustico Donati.
„ Filippo del Nero.
„ Davanzato di Giovanni.
„ Giovanni Firenze.
„ Francesco di Pero.
} Capitani di s. Maria del Bigallo, e Misericordia.

Ommissis.

„ Item allogarono a fare l'imagine di marmo di nostra Donna col figlio in „ braccio in atto di Misericordia adornata e fregiata a fregi d'oro e lustrata „ come si conviene e somigliantemente da angioli: la qual figura dee essere „ di altezza di braccia tre e più, e quella degli angioli braccia due e mezzo o „ più, a Alberto Arnoldi maestro del popolo di s. Michele Bertelde per a „ tutte sue spese di quello Alberto, con salario di fiorini 130 per le due „ figure degli angioli con candegliere in mano ai detti angioli, la quale figura „ deve essere di quella bontà, industria e maestria, che la figura di nostra „ Donna di Pisa della qual bontà industria e maestria, si debba stare ai detti „ di tre o quattro maestri buoni e legali, e di buona coscienza dell'arte di „ Firenze che si debbino eleggere per capitani che si dovranno per lo tempo, „ e se non fosse bella come quella di Pisa non si debba torre, e l'imagine de- „ gli angioli debbano essere di quella bontà e di quella bellezza di marmo „ che corrisponda alla detta figura, e dee avere il pagamento in questo modo.

„ Al presente fiorini 100 d'oro, e quando la figura di nostra Donna sarà „ compita, salvo lustrata, abbia fiorini 50 d'oro e l'avanzo compiute poste „ ed acconcie a tutte sue spese le dette figure all'Oratorio dee dare di qui a „ due anni, cominciando il dì che avrà avuti i primi 100 fiorini ecc. Stranissima cosa sarebbe ora il supporre, che si facesse coll' Arnoldi un contratto che riferir si dovesse a una ripetizione di opera fatta da Andrea, o che si pretendesse che le statue poste sull'altare attuale del Bigallo non sieno le identifiche che riguardano il citato contratto. Le dimensioni, gli ornamenti, la lustratura delle medesime chiaramente dimostrano come le tre statue corrispondano in ogni parte al desiderio dei committenti. Oltre ciò ai 16 Agosto 1364 rilevasi l'assoluzione del contratto collo stesso *Alberto Arnoldi, e Alesso suo malevadore* per l'adempimento d'ogni obbligazione; e a num. 47 di detto libro i capitani *ordinano che maestro Ambrogio faccia il lavoro dove si debbono porre le figure all' oratorio, cioè il piedistallo, con che non passi la somma di 100 fiorini d'oro, e che Nardo pittore deva dipingere la volta per prezzo di 40 fiorini*. L'espressione di dover assomigliare alla Madonna di Pisa *per bontà, industria e maestria* lascia dubbio di qual Madonna intendasi parlare, ma a me pare di toglierlo facilmente, poichè era in quel tempo in tutta la sua celebrità il figlio d' Andrea che appunto aveva compiuta la famosa sua Madonna della Spina in Pisa, e non è meraviglia che si esigesse il confronto di quest'opera di Arnoldo con quella di Nino pisano, mentre questo figlio di Andrea condusse a maggior perfezione la superficie del marmo il che non era stato ancor praticato da moderni scultori, e la Madonna del Bigallo realmente somiglia per la condotta dello scarpello e la levigatura del marmo a quella che Nino eseguì in Pisa; oltre di che è fuor d'ogni dubbio che questo Arnoldo era uno degli allievi della scuola di Andrea, ma tale però da non astringersi per contratto a una servile imitazione o copia, ma unicamente ad essergli prescritta eccellenza di lavoro (1).

(1) Non è nuovo per noi il nome di questo Alberto fiorentino poichè ne abbiamo dato un cenno nell'occasione di parlare dei toscani che lavorarono in Milano al capitolo VI lib. II e abbiamo osservato che di uno scultore di questo nome dà conto il Sacchetti nelle sue novelle. Quantunque facile non sia stato il rinvenir traccia del suo scarpello in Milano, ciò non basta ad escludere che quell' Alberto non fosse appunto l'Arnoldi, che trovasi avervi lavorato tra il 1354 e il 1378, epoca che si combina mirabilmente colla vita di questo artista. Ma tutti gli scrittori delle antichità milanesi fanno giustamente querela delle molte antichità distrutte per sostituire al tempo di s. Carlo opere moderne, sicchè forse con molte altre preziose potrebbero esser perite anche quelle dell' Arnoldi, a meno che in quell' immensa popolazione di statue della cattedrale non se ne possa scorgere alcuna che gli appartenga, come io credo molto probabile.

Andrea fece rivivere il nome dell'avo Nino in uno de'suoi due figli, Tommaso e Nino. Del primo non rimangono molte opere, e soltanto citasi un altare in s. Francesco di Pisa di non troppo bella scultura. Ma Nino, che lavorò sulle tracce del padre, merita onorevol menzione e quantunque di lui non abbiamo opere di gran mole, sappiamo che prestò ajuto al grandioso lavoro del padre nelle porte del s. Giovanni, e che condusse in compagnia di lui molta parte del viversuo. La squisitezza colla quale si trattò da questo scultore la carne, facendo che il marmo sembrasse morbido e molle, merita un'osservazione particolare. Parecchie sue statue in Pisa ed una in Firenze stanno a prova che in questa parte egli vinse gli antenati e i maestri della sua scuola. Noi riportiamo alla tavola XII le due Madonne che stanno in Pisa alla chiesetta della Spina; il loro disegno è preciso, se non che essendo riesciti un po'crudi i contorni, appunto il maggior pregio della morbidezza del marmo è quello che meno risalta agli occhi di chi osserva. La composizione e le pieghe sono con molta dignità ed intelligenza trattate. La figura in piedi singolarmente rassomiglia a quella di Giovanni Pisano, posta nel fianco del duomo di Firenze in faccia alla misericordia (tavola X) costanti essendo i pisani nel derivar queste imagini sempre dal carattere che v'impressero i primi della loro scuola allor quando abbandonarono l'antica rigidezza di stile e di forma, carattere che sempre nell'aspetto di questo devoto simulacro si è conservato. Il sig. Morona volge in dubbio nell'opera sua che la Madonna allattante il bambino possa a preferenza attribuirsi a Nicola o a Giovanni da Pisa, e fonda il suo argomento sulla convenienza che dovesse essere nella chiesa un'imagine di nostra donna fino dal tempo della sua edificazione, che cade appunto nell'epoca de' sullodati scultori. Egli è però ben poco il conghietturare in tal maniera ove agli occhi nostri si presentano opere di tanta maggior perfezione, che veggonsi anche per la loro vicinanza e confronto essere dello stesso scarpello. È troppo certo che Niccolò e Giovanni, per quanto bene scolpissero in loro età, non giunsero mai a trattare il marmo con tanta morbidezza e preziosità, nè uguagliarono la grandiosità delle forme di questa mezza figura. Ove i monumenti non fossero parlanti, queste induzioni sarebbero di qualche sussidio, ma a nulla servono nel presente caso, e il Vasari, che disse l'una e l'altra essere opere di Nino Pisano, non prese certamente qui sbaglio, e con quell'ingenuità a cui lo traevano opere di tanta ammirazione egli dopo aver individuatamente lodate le due sculture sopracitate, conclude che Nino cominciasse veramente a cavare la durezza dai sassi e ridurli alla vivezza delle carni, lustrandoli con un pulimento grandissimo. Nella stessa chiesetta della Spina sono altre statue di s. Pietro e s. Giovanni, e in santa Catterina stà una Vergine annunciata dall'angelo colle parole:

Nino Pisano.

ADI PRIMO FEBBRAJO 1370 QUESTE FIGURE FECE NINO FIGLIUOLO D'ANDREA .PISANO

Balduccio Pisano.

Egli è chiaro che alcune circostanze, le quali non sono inerenti alle qualità ed al merito degli artisti, alle volte hanno influito giustamente sulla loro rinomanza, di modo che mentre alcuno favorito dalla fortuna colse l'opportunità di grandiosi lavori per segnalarsi e potè giovarsi dell'altrui consiglio, vi fu qualche altro cui essendo toccati in sorte maggiori doni dalla natura e avendo fatti più profondi studj non potè spargere di sè nè tanta, nè si rapida celebrità, quantunque giungesse a più distinto grado nell'arte. Questo è il caso preciso di Balduccio da Pisa scultore contemporaneo di Nino. Quest'ultimo non ebbe occasione che di scolpir qualche statua, e il primo ebbe in più luoghi, e singolarmente in Milano, di che segnalarsi con opere grandiose, per la qual cosa se fosse stato pari il suo ingegno alle circostanze che gli si offrirono, egli avrebbe dovuto levar di sè ben più alto grido. In Milano gli fu ordinato per la chiesa di sant'Eustorgio l'arca di san Pietro martire, che imaginò quanto più grandiosamente egli potè e che condusse con tutta la diligenza e lo sforzo dell'arte. Non sappiamo se questo Giovanni di Balduccio studiasse sotto Andrea, o da qual altro maestro imparasse la scultura; ma non ci recherà meraviglia se da un secolo vedendosi in tutta la Toscana, e in Pisa singolarmente, le produzioni che da Nicola in poi avevano ridonata può dirsi alle arti la vita, egli più dell'esempio valendosi che dei precetti si ponesse da sè, o coll'ajuto di altro più mediocre artefice a trattar lo scarpello. Essendo occupato in Firenze Andrea co'suoi figli ne' grandiosi lavori che abbiamo indicati, non sarà meraviglia se Azzone Visconte *invitò, e protesse Gio: Balducci pisano* esimio scultore per que' tempi, di cui si può conoscere il valore nell'arca di marmo di s. Pietro martire poco fa da me ricordata: *Col mezzo di questi artisti, i primi del loro tempo, Azzone abbellì la sua corte, e insegnò ai nobili un genere di lusso colto ed utilissimo ai progressi delle belle arti* (1).

Io non mi voglio accingere ad assicurare, che l'aspettazione fosse corrisposta così pienamente come credevasi alla corte del Visconte, e che fossero trovate *esimie* siccome speravansi le opere di Gio. Balduccio per quei tempi, mentre egli è certo, che non solo non pareggiarono quelle di Andrea, ma non giunsero al merito di quelle di Nicola e degli altri toscani più celebrati. Non intendo per questo di voler tanto scemarne il merito da non riputarle degne di osservazione, e tanto più che nè genitore, nè insigne maestro da noi si può assicurare che avesse trasfusa la sua dottrina in questo artista, e l'arte non era a tal grado giunta che si potesse sulla traccia semplice degli esempj condursi da sè con sicurezza e con lode, siccome pochi di raro ingegno avevano fatto con vario successo. La diligenza e la grandiosità con cui fu concepito e

(1) Verri Storia di Milano T. I p. 335.

condotto il lavoro dell'arca di s. Eustorgio ci dimostrano che l'artefice cercò di corrispondere con tutte le sue forze a tanti mezzi che furono disposti per questo ricco monumento. Non bisogna qui ricordarsi nè le storie dei pergami di Pisa e di Siena, nè l'arca di s. Domenico in Bologna, nè le porte del battistero di Firenze, nè i bassi rilievi di s. Marco e del palazzo ducale di Venezia: questo lavoro cede di gran lunga in gusto ed in esecuzione a tutte quelle opere, ma non manca di adequarle in magnificenza, merito forse più di chi lo commise che di chi lo scolpì. Queste riflessioni vengono qui fatte per quel dovere che ha la storia di esporre ingenuamente i fatti e di presentare gli oggetti imparzialmente onde non s'induca in errore chi vi cerca consiglio, siccome avviene facilmente se indagando la verità presso alcuni parziali illustratori di memorie patrie si vuol ritenere per immancabile ogni loro asserzione. Intenti alcuni solamente allo splendore del loro paese intrecciano d'ogni erba corona per aumentarlo, ma talvolta mancando il giudizio per farne la scelta, o vi pongono cose di nessun merito, ovvero, siccome nel caso presente, esaltano del pari le opere d'un artista minore, come quelle d'un maestro eccellente, per il che sommo imbarazzo ne viene a chi nel consultar quelle memorie si crede di trovarvi il carattere della verità la più ingenua. Io non credo di toglier punto alle glorie di Pisa se non mi accordo col sig. Morona negando che questo mai possa dirsi *il primo fra i lavori storiati in marmo del secolo XIV*. A meno che egli non s'intenda di voler dire il più alto, poichè nove anni prima Agostino ed Agnolo sanesi avevano già finito il superbo mausoleo di Guido Tarlato in Arezzo in sedici compartimenti di basso rilievo, ornato di statue di tutto tondo, opera veramente insigne che non poteva obbliarsi certamente da uno scrittore di memorie di belle arti; e in questo stesso XIV secolo si videro il mausoleo di s. Agostino in Pavia, e il basso rilievo di marmo in s. Francesco di Bologna stupendi lavori, per non richiamare qui alla memoria tante altre opere insigni molto più per l'esecuzione che per la mole. I confronti sono precisamente il mezzo più sicuro e più acconcio per determinare il merito degli artisti e porli nel luogo più competente a ciascuno. Un soggetto eguale a quello della morte del santo, espresso in uno dei bassi rilievi su quest'arca, veggasi scolpito da Giovanni pisano alla tavola XVIII e da Agostino ed Agnolo sanesi alla tavola XXIII e con questo mezzo si conoscerà la differenza che passa fra questi artisti. Nella prima di queste due tavole possiamo osservare inferiormente il compartimento dell'urna di s. Eustorgio, unitamente alle cariatidi che la sostengono, in paragone del compartimento posto superiormente tolto dall'altar maggiore d'Arezzo scolpito da Giovanni pisano, e d'una egualmente delle statue che dividono appunto questi bassi rilievi; e più ancora col mezzo dell'altra accennata tavola XXIII, sarà decisa la differenza del merito tra gli artisti per *la morte di Messere* scolpita dai sanesi

Opere di Balduccio poste a confronto delle sculture del suo secolo istesso.

con tanta espressione e sì giudiziosamente composta; e sarà molto facile a chiunque il giudicare se questo Balduccio debba collocarsi tra i primi luminari delle arti. Sotto dell'urna in sant'Eustorgio si legge:

MAGISTER JOHANNES BALDUCCII DE PISIIS SCULPSIT HANC ARCHAM ANNO DOMINI 1339.

Che poi la porta maggiore della chiesa di Brera in Milano, la quale ora è demolita, potesse somministrare una *prova del raro talento di Giovanni Balduccio* come asserisce il Morona, io mi permetto di revocarlo in dubbio, mentre non vidi mai opera di più mediocre scultura di quei tempi, talchè sembra piuttosto di un secolo anteriore a Nicola di quello che posteriore di sì lunga età, leggendovisi MCCCXLVII TEMPORE PRELATIONIS FRATRIS GULLIELMI DE CORBETTA PRELATI HUJUS DOMUS MAGISTER JOHANNES BALDUCCII DE PISIIS HEDIFICAVIT HANC PORTAM.

Distrutta essa facciata, nè potendosi più esaminare, ciò darà forse luogo alle censure e ai rimproveri di chi accusa i demolitori delle antichità senza rispetto alle produzioni de'nostri padri. Per quanto in cento altri luoghi potesse giustamente farsi questa lagnanza, io so certamente che non la meritano i custodi del santuario di Brera, poichè posso bene rispondere che in quel luogo sacro alle arti, e fra quelle mura viene conservato con diligenza quanto d'antico e di moderno può servire all'istruzione d'una fiorente accademia e all'onor dell'Italia, nè i dotti professori che dirigono quegli studj non avrebbero mai consigliata nel loro asilo una demolizione di monumenti preziosi, dei quali sapevano di dover esser anzi gelosi conservatori. Fortunatamente non dispersi i principali pezzi di scultura di quell'edifizio, e riposti in una delle sale di quell'accademia, mi hanno potuto somministrare un argomento con cui convincere il lettore di quanto ho quì sopra esposto. Essi veggonsi disegnati colla più scrupolosa diligenza nella tavola XXXVI e rimangono esposti al confronto di un'opera contemporaneamente e fors'anche qualche anno prima eseguita in Bologna da Pietro Paolo e Jacobello veneziani. E chi non crederebbe essere fra questi due monumenti la distanza almeno di un pajo di secoli? Ecco una di quelle tante prove per cui assolutamente non è possibile dedurre cautamente dall'aspetto esteriore delle opere la data della loro esecuzione, poichè qualora le arti avanzano rimane qualche artista infelice in uno stato d'infanzia compassionevole. Pare quindi che dopo le indicate produzioni di Giovanni Balducci non venissero chiamati altri toscani a scolpire in Milano, sebbene le occasioni vi si aumentassero, e oserei di desumer questo dal saggio mediocre dato da questo artista, che ben presto si sarà riconosciuto esser cosa di un merito molto inferiore alle altre opere che i sanesi e i pisani avevano scolpite per tutta l'Italia. Per il che anche le altre opere sue che veggonsi nei paesi non discosti dalla sua terra nativa non lo elevarono a maggiore fama, o più durevole, dandosene da noi unicamente un cenno per confermare viepiù che Pisa fu la sua patria e per attestare aver egli anche in Toscana prodotte

opere di scultura. Inferiore di fatto per giudizio dello stesso Morona è in merito a quest'urna di sant' Eustorgio il pulpito istoriato scolpito nel castello di s. Casciano, ove è scolpito HOC OPUS FECIT JOHS BALDUCCII MAGISTER DE PISIIS, e il mausoleo nella chiesa di s. Francesco presso le mura di Sarzana, eretto a Guarnerio figlio di Castruccio Interminelli signore di Lucca, morto nel 1322, ove si legge una simile iscrizione.

Sculture di questa età che si veggono in san Eustorgio a Milano.

Prima di passare più oltre non voglio dipartirmi dal tempio di s. Eustorgio in Milano ove si veggono moltissime antiche sculture nelle cappelle laterali alla navata principale, e singolarmente depositi di personaggi chiari e distinti nei XIII, XIV e XV secoli. La serie di quei lavori ornati di statue e di bassi rilievi assai ben condotti per quell'età dà a divedere evidentemente che in quella città o furonvi artisti non volgari e non inferiori a Balduccio, o veramente vi vennero d' altrove e vi produssero opere non oscure. Converrebbe ora rinnovar la querela altre volte fatta sull'argomento della mancanza d'illustrazione dei monumenti e degli artisti lombardi, la qual cosa non essendo il solo e preciso scopo di quest'opera, vorrei che invogliasse però la diligenza e la penna di qualche scrittore scosso dai pochi cenni che si trovano quà e là sparsi in questo lavoro. Ommetto la descrizione di tutti quei monumenti sepolcrali che trovansi collocati in questo antico tempio, come il tumulo del figlio di Matteo Magno Visconte scolpito alla fine del XIII secolo, e quelli di Agnese e di Gaspare conjugi Visconti sculti un secolo dopo; i depositi di Martino Torriano e di Federico Maggi vescovo di Brescia, opere non comuni sul principio del secolo XIV; il mausoleo di Stefano Brivio in posteriori tempi ornato con tanta eleganza e sapore, quantunque la piccolezza di stile sia deplorata dal Bianconi nella sua guida di Milano in luogo di ammirarne la preziosità; l'altar maggiore, su cui Giovanni Galeazzo Visconte fece scolpir la passione di Cristo in tondo rilievo da alcuno forse di quei molti periti artefici che lavorarono nella Certosa in Pavia, opera che attesta i progressi dell' arte per la preziosa esecuzione e la scelta dei movimenti e delle pieghe e l'abbastanza corretto disegno. Mi ristringo a recare alla tavola XXXVII il basso rilievo in marmo che vedesi ora inserito lateralmente alla cappella dei re Magi che per le cronache del convento fu fatta costruire da una compagnia di scolari fino dal 1347.

Basso rilievo dei re Magi a Milano in s. Eustorgio.

Troppo facilmente si suppose questo lavoro poter essere opera di un allievo di Balduccio e caddero in questa persuasione il Bianconi ed altri scultori, forse perchè poterono verificare come in quell' anno Balduccio era ancora in Milano, e che otto anni prima aveva scolpita l'arca del santo in quel tempio. Una tale deduzione, fatta più per comodo che per criterio, forse defrauda qualche ingegno lombardo e quei bravi campionesi di un merito, a quel ch'io so giudicare, maggiore di quello del Balduccio. Nella tavola da me

riportata non havvi se non che uno dei tre compartimenti dai quali è formata questa non ispregevole scultura. La composizione n'è semplice assai e un po' goffa, se si prendono ad esame le sue parti, ma vi si vede però una certa facilità, per cui gli oggetti sono molto bene sviluppati. Le composizioni di Balduccio sono molto più affastellate nè egli avrebbe così posta a sedere quella Madonna col putto, nè accennati con tanta grazia quegli angioletti, che sono veramente mirabile cosa a vedersi per l'espressione affettuosa che domina nella superior parte della composizione, e molto meno poi veggonsi i modi di Balduccio nelle figure laterali al Cristo morto sedente, nel medaglione sovrapposto ed unito al basso rilievo. Se questo scultore è uno scolaro di Balduccio convien osservare che non conserva i caratteri del maestro, che se da lui derivò i primi insegnamenti, si scostò dal suo stile e lo vinse, e finalmente se fuvvi chi anteriormente e contemporaneamente a quest'epoca produsse cose osservabili in Lombardia, convien compiangere i nomi perduti e concludere che da un estremo all'altro d'Italia nel XIV secolo si sapevano far cose meritevoli di memoria e d'illustrazione.

Andrea Orcagna.

Ma tornando ai scultori toscani, di un singolare uomo di genio nelle arti ci conviene qui far parola e sì straordinario che quasi sdegnando ogni traccia, benchè ne' primi anni del vivere si dirigesse allo studio di Andrea pisano, ebbe un carattere d'originalità singolare. È costui Andrea Orcagna il quale architetto, scultore, pittore, poeta parve in quell' età adombrare quasi fatidica mente il genio di Michel Angelo che da quel medesimo fertil terreno doveva un giorno uscire per mettere il colmo all'onore delle arti italiane.

Discese da schiatta d' orefici insigni, poichè egli fu figlio di quel famoso maestro Cione che cesellò tanta parte dell'altare d' argento di s. Giovanni a Firenze, e fra suoi allievi ebbe Forzore di Spinello aretino e Leonardo di ser Giovanni fiorentino, autore d'insigni lavori nell'altare d'argento di s. Jacopo di Pistoja. Non fu però Cione che lavorò nella testa d'argento che racchiude il cranio di s. Zanobi, come riporta falsamente il Vasari soggiugnendo che questa fu *tenuta allora per cosa bellissima che diede gran reputazione al suo artefice* (1). Esaminato questo lavoro di largo stile per quei tempi e di non complicata esecuzione, vi si legge chiaramente scritto in un bel cartellino di smalto *Andreas Arditi de Florentia me fecit*.

L'oreficerìa si coltivò moltissimo nei primi secoli del risorgimento delle nostre arti e se la materia non fosse stata sempre modificata ad altri usi per esser preziosa, si avrebbero moltissime ricche suppellettili, in cui si vedrebbe come fu vinta dall'arte fino da primi tempi; ma di ciò avremo luogo a parlare altrove con qualche maggior diffusione. Intanto noi dobbiamo render conto

(1) Vol. I Parte prima Vita di Agostino ed Agnolo Sanesi pag. 65.

di Andrea di Cione che non tanto forse dal celebre scultor Pisano, ma anche dal padre potè avere i primi rudimenti delle arti, ed all'un genere e all'altro dedicarsi a seconda che l'impeto del suo talento lo andava portando. D' onde poi l'autore del nuovo *Dictionnaire des arts* s'abbia tratto che Andrea Orcagna venisse soprannominato *Bufalmaco*, io non ho potuto verificarlo per quanto attentamente io m'abbia scorso Baldinucci e Vasari, e le novelle del Sacchetti. Si vede ad evidenza che quell'autore tagliando di corto sulle arti italiane aveva fatte molte confusioni nel preparare i suoi materiali, e non riflettè aver forse esistito prima di Andrea Orcagna Bonamico di Bufalmaco pittore, che nulla di comune ebbe con Andrea, se non che lo precedette nelle pitture del Campo Santo pisano, ove pure l'Orcagna fece alcuni lavori, ajutatovi poi anche dal fratello che li compì. Ecco per esteso l'articolo del citato dizionario: *Je ne dois pas oublier Andrè Orcagna, que l'on dit avoir surpassè les sculpteurs de son temps. Cet artiste, quelque fois surnommè Bufalmaco est mort en* 1389. Senza qui indagare il motivo per cui quest' autore oltramontano abbia dato il soprannome di *Bufalmaco* ad Andrea Orcagna, egli è però singolare che trattandosi d'un artista *que l'on dit avoir surpassè les sculpteurs de son temps* non si presti ad accennar alcuna delle sue opere. Unicamente all'articolo *Architecture moderne* torna a far menzione di lui in questo modo *Andr. Orcagna mort en* 1389 *fut le primier qui substitua aux arceaux pointus des arcs circulaires*. Se si fosse degnato almeno di accennare che le logge de' Lanzi in Firenze sono opera di Andrea avrebbe asserita una verità incontrastabile, rendendogli un tributo di lode, mentre vago ed inesatto è il dire che i primi archi circolari fossero di lui, giacchè abbiamo edifizj italiani in Toscana, in Venezia ed altrove, con archi a mezzo cerchio ben prima dell'Orcagna, e quando in un paese era adottata una costumanza, questa si alterava in un altro, e il punto determinato non si può sempre fissare intorno alle variazioni accadute nei diversi modi di costruzione, nè si può assegnare un primato nè dirsi inventore un artista che fu preceduto da molti altri nelle medesime esecuzioni. Chi amasse una folla d'esempj di arcate a tutto sesto in tutt'i secoli che hanno preceduto l'Orcagna, e l'unione sino dei due generi d'archi nei medesimi edifizj, e volesse vedere ciò essere stato indistintamente praticato secondo il capriccio, la moda, o la persuasione degli architetti, non avrebbe che a consultare l'opera del sig. d'Agincourt nella quale si trova una lunga serie di questi esempj, singolarmente notabili nelle chiese toscane del XIII secolo, nel duomo d'Orvieto e in molti altri edifizj di tutte le nazioni.

Loggie de' Lanzi.

Piene di maestà le arcate della loggia dei Lanzi possono ben dirsi un prodigio di eleganza e di nobiltà nell' offrire un luogo decorosissimo alla magistratura nelle publiche comparse in vicinanza della sua residenza.

Vennero queste ornate di scultura per opera o per consiglio dello stesso architetto, e non è esagerazione se quello si voglia dire il più bel portico del mondo. Dovendo egli adornarle non seppe adattarvi soggetto di maggior convenienza che scolpendovi le virtù come quelle che fanno strada agli onori della publica rappresentanza, e debbono elevarla sopra il comune degli altri uomini. Ma l'altare e il tabernacolo dell'ora s. Michele, di cui diamo due saggj alla tavola XXII e alla tavola XXXIV, meritano tutta la nostra osservazione.

Sculture dell' altare dell'or san Michele dell' Orcagna.

Beato costui se avesse studiato l'antico, mentr'io credo che avrebbe molte palme involate che restarono ancora a cogliersi dagli altri. Non ispirano i suoi marmi il sapore delle greche antichità, ma null'ostante vi si vede un grandioso, un facile, un maestoso che sorprende. Sotto le sue pieghe poco svelansi le forme del nudo, ma queste però sono larghe, sciolte e di bello stile. Le sue teste non sentono di tutta quella nobiltà che viene dal bello formatosi nell'idea di un artista che abbia idealmente fatta l'analisi della natura, ma le sue mosse non sentono di ricercatezza veruna, e neppure di quella scelta che tanto all' effetto migliore della composizione e dell'armonìa generale suole contribuire. Nella prima delle citate tavole è effigiata una Presentazione e offerta al tempio. Le figure nel davanti sembrano di una immobilità un po' troppo fredda; la Madonna che sta dietro accennando silenzio col dito alla bocca dimostra immediatamente come debbasi ascoltare la voce del sacerdote, che con amore, dignità, riverenza tenendo fra le braccia il bambino parla con tuono di divina inspirazione, e si presenta dinanzi all'ara con aspetto maestoso e ripieno così d'esultanza, che sembra avere in braccio tutto il paradiso. Nell'altra tavola veggonsi in più grande forma e con accuratissimo disegno tre teste scolpite nel transito della Vergine dietro il medesimo altare, le quali confermano ancor meglio ciò che abbiamo più sopra indicato. Vi si osserva la natura semplicissimamente imitata senza veruna scelta, ma un'espressione singolare, una verità meravigliosa. Quelle due teste vive non possono essere scolte meglio anche per la condotta dello scarpello, nè possono essere più corrette nel disegno. L'uno di costoro canta mentre il suo aspetto è tutt'ora dolente, e canta leggendo un libro di preci su cui tien fisso lo sguardo senza distrarlo: l'altro per piena di maggior dolore espresso sulle ciglia aggrottate e piangenti, appoggia il capo ad ambe le mani, e grida più di quello che canti, che quasi sembra ascoltarsi la clamorosa sua voce. La testa della Vergine è come di giovane donna più sopita che morta e in questa forse lo scultore sentì di poter trattare il soggetto un poco più poeticamente che nel rimanente. In tutto il lavoro si vede una sicurezza d'imitazione, un magistero nel condurre e piegare il marmo alla forza del genio, come se fosse una molle cera, che atterrisce ognuno che voglia imitarlo. Questo ricchissimo altare ripieno di

sculture, d'intagli, d'ornati, d'incrostamenti con pietre dure e vetri dorati, è di tale e tanto lavoro e talmente le parti vi sono connesse, proporzionate, finite, un tal complesso di bellezza e ricchezza presenta, che non sarebbe esagerazione chiamarlo il più ricco e finito lavoro di quell'età. L'iscrizione che vi si legge è la seguente:

ANDREAS CIONIS PICTOR FLORENTINUS ORATORII ARCHIMAGISTER EXTITIT HUÑ. MCCCLIX.

Altre opere insigni dell' Orcagna.

La più parte delle pitture di questo fertilissimo ingegno sono perdute e pochi avanzi se ne veggono in Firenze. Ma restano ancora in Pisa nel Campo Santo i novissimi di sua mano, il primo de' quali egli interamente condusse, e nei successivi ebbe ajuto dal fratello Bernardo; al quarto non pensò, poichè forse gli parve che la morte, il giudizio e l'inferno offrissero più campo a singolari meditazioni su queste bizzarre e poetiche invenzioni. Come egli fosse allora nudrito delle idee dantesche è chiaro, giacchè quella divina commedia non solo dagli amatori della poesia o delle lettere, non solo dagli artisti che per lo più non sono ignoranti, ma sino dai meccanici artefici era saputa a memoria e cantata, non tanto per la sublimità delle imagini e la nobiltà dei concetti, quanto per la storia dei tempi vicini che eravi effigiata mirabilmente e doppiamente interessante ne rendeva la lettura. L'Orcagna era egli pure poeta, siccome ce lo dice Vasari, e lo confermano i molti scritti che secondo l'uso di quei tempi egli mostrò di far escire dalle mani e dalla bocca delle sue figure in tanti cartelli con motti, sentenze, arguzie scritte, onde fors' anche per quel mezzo render chiare le sue invenzioni e il profondissimo senso delle morali sue allegorie. Egli voleva ad un tratto esser conosciuto dalla posterità per versato nella pittura, nella scultura e nella poesia, e in tal modo vi si adoprava per ottenerlo che nelle sue sculture soleva porci il nome di *Orcagna Pictor*, e nelle pitture *Orcagna Sculptor*, oltre il fornirle di tanti volanti squarci di poesia. Abbiamo descritto il suo inferno nel terzo capitolo di questo libro facendo alcune comparazioni con quelli di Nicola da Pisa e di Giotto, e sarebbe dicevole a questo luogo il dire del suo primo dei novissimi che rappresenta il trionfo della morte, se non ne avesse parlato il signor professore Rosini nelle sue lettere pittoriche sul Campo Santo, ove per chi non abbia sott'occhio questa composizione singolare, egli la descrive assai bene. Resta tuttavia luogo però all'impaziente desiderio degli eruditi di verificare, alquanto più che in Vasari non trovasi, i nomi dei molti distinti personaggi che sono in essa pittura rappresentati, il che se difficile cosa alla prima rassembri, colla pazienza però e colla diligenza di confrontare antiche imagini, medaglie e monumenti, forse che in chiaro si verrebbe maggiormente di significati interessantissimi per la storia del secolo e delle arti, nè frustraneo rimarrebbe in tal caso il lodevole costume di quegli autori che di non inutili astanti condecoravano le loro composizioni;

siccome abbiamo altrove notato. Il secolo è questo di rivendicare sui resti del tempo le preziosità sfuggenti finchè rimane un lembo per afferrarle, e giova sperare che anche su questo genere d' illustrazioni possa essere seguito, relativamente alle arti risorte, ciò che con tanta profondità di dottrine il signor Visconti ha fatto delle arti greche e romane nella sublime sua opera dell' Iconografia.

Filosofia di questo artista.

Non disgiunto in alcun modo, anzi concatenato con la storia ch'io scrivo, è strettamente il merito delle composizioni dipinte di questo valente scultore ed esimio architetto, il quale ci volle mostrare colla fluidità dei colori quanto egli sapesse essere filosofo. Non gli bastò il sottoporre alla falce inesorabile dalla somma all'ima classe tutti i viventi, e il colpire indistintamente *pauperum tabernas regumque turres*, ma volle con forza penetrare di questa verità importantissima tutti gli osservatori, ponendo in maggior evidenza corone, triregni, mitre, elmi, cocolle, come coloro che sembrano attender meno l' ultimo destino e come i più attaccati alle cure del mondo. Gli atteggiamenti diversi e la trepidazione delle anime che in forma di corpicciuoli escono dalla bocca di tanti estinti, e dagli angeli o dai demonj vengono protette o afferrate, sono essi pure pieni di finissime e nobili espressioni. Grande e sublime è quella parte di composizione ove ponendo i miseri e i mendici, fa che invochino la morte che li trascura, e a cui essi gridano invano:

Da che prosperitade ci ha lasciati,
O morte medicina d'ogni pena
Deh vieni a darne omai l'ultima cena.

Ma più si pasce la falce della crudele mietitrice nel troncare le vite di coloro che vivono in festa e in gioja immersi nei piaceri dei sensi, che mirabilmente egli espresse coll'accennare le delizie della musica, della caccia, del conversare lietamente e sfoggiare nell' opulenza. E la vita monastica degli anacoreti vi raffigurò, e lo stato a cui per grado arrivano i corpi giunti al termine della vita, e tante altre cose relative allo scopo, così che può veramente questa pittura dirsi il poema del trionfo della morte, o il trionfo delle arti, in quanto almeno all' invenzione, per quell' età nella quale la pittura fu più poetica di quello che mai prima o dopo sia stata.

Se le vite o le memorie degli scultori più che la storia dell'arti io mi fossi proposto di tessere in questi libri, dovrei parlare di tutti e singoli gli artisti che fiorirono, e massimamente dei fratelli dell' Orcagna e di quelli che escirono dalla sua scuola. E non terrò memoria di ciò che fece il terzo fratello dei due maggiori Andrea e Bernardo, detto Jacopo di Cione, nè di Jacopo di Pietro scultore che diede mano ad Andrea nel fare i lavori delle virtù che stanno in mezzo rilievo sopra la loggia de'Lanzi (come rilevasi da un libro di ricordanze nell' opera di s. Maria del Fiore) nè di quell'Alberto fiorentino a cui

Francesco Sacchetti mise in bocca la piacevole novelletta delle donne fiorentine che colla loro sottigliezza sanno vincere i migliori dipintori del mondo, e fanno diventare angelica ogni figura diabolica, e i visi contraffatti e torti meravigliosamente raddrizzano; il quale Alberto, se non fosse l'Arnoldi, e se al novelliere si può dar fede, molto lavorò per messer Galeazzo Visconti in Milano; nè di Jacopo da Pistoja chiamato a Parma da messer Aldighieri degli Asinacci, scultori tutti il cui talento non adegua quello dei luminari dell'arte ed il cui nome più pel merito dei novellieri toscani ci rimane che pel valore del loro scarpello.

Scultori Napoletani.

Piuttosto da questa specie di preterizione mi richiama la memoria degli scultori napoletani, i quali sebbene abbiano si può dir quasi origine dai primi della scuola di Pisa, per quanto abbiam detto essersi operato da Nicola e da Giovanni in Napoli, prima alla corte di Federico, indi a quella degli Angioini, si può anche dire che trassero per loro stessi qualche sussidio da alcune particolari circostanze del luogo e degli avvenimenti che favorirono i primi progressi delle arti. Napoli che più d'ogni altro paese d'Italia poteva sentire la sua celebrità per essere stato sede delle antiche arti della magna Grecia, Napoli che nel tempo della gloria romana vide arrivare quasi sino alle sue mura le delizie e i monumenti che si erigevano dalle porte di Roma sin lungo tutta la Via Appia, Napoli che per le successive incursioni degli arabi, attraverso anche ai secoli barbari, vide qualche barlume di luce, questo paese protetto dal cielo per il suo clima, dalla natura per la vivacità del genio de' suoi abitanti, non potè esser freddo spettatore delle risorgenti arti che andavano rallegrando l'Italia e diffondevansi dalla Venezia e dalla Toscana, Napoli vanta esso pure primi secoli ingegni produttori in ogni ramo di questi studj.

Pietro de' Stefani.

Non poche sono le opere anteriori alla metà del XIII secolo che veggonsi in Napoli sul gusto di quelle che si riscontrano nel rimanente dell'Italia, di cui pretendono quegli storici serbar memoria quanto al nome de' loro autori, di modo che fino dal IX e X secolo citasi uno scultore detto maestro Fiorenza, e un altro chiamato maestro Agnolo Cosentino ai quali si attribuiscono molti antichi Crocefissi in legno, e molti sepolcri che difficile riesce indicare con quella precisione che alla storia conviene. Un po' più vicine ai tempi di cui abbiamo cominciato a tesser la storia, le arti napoletane si gloriano di Pietro e Tommaso de Stefani l'uno scultore e l'altro pittore, che sembrano però da principio aver trattato indistintamente le tavole e i marmi. Raccontasi che le antiche statue di Castore e Polluce, ed altre che vedevansi in più luoghi publici e privati della città svegliarono quegli artisti ad emulare le forme e lo stile di queste opere, delle quali esser doveva minor scarzezza in Napoli che in altra città dell' Italia, se in quella ebbe più lungo asilo il culto delle antiche divinità de' nostri padri, e più tardi vi esercitò l'esclusiva sua intolleranza il culto successivo. Pur sembra che Tommaso si determinasse a seguire

costantemente la pittura, e Pietro si desse all'arte dello statuario. Di fatto abbiamo dagli scrittori napoletani, che abbandonato l'intaglio in legno ponendosi a trattare i marmi egli fu incaricato della effigie e del deposito d'Innocenzo IV papa, morto in Napoli nel 1254, (monumento da lui eseguito con soddisfazione di tutti) il quale dopo essere stato per diverse vicende qua e là trasportato vedesi nel piscopio presso la porta della cappella de' sacerdoti missionarj, nel muro della sacristia, ove sta scritto l'epitaffio che comincia;

HIC SUPERIS DIGNUS REQUIESCIT PAPA BENIGNUS

Dopo questo deposito che piacque per la somigliante effigie del papa ebbe occasione di farne molti altri che o periti, o confusi con tante anticaglie di cui abbondano le vecchie chiese napoletane non saprebbero indicarsi. Si pretende dal de Dominicis che fosse di Pietro la sepoltura di Bernardino Caracciolo morto nell'anno 1262 che fu arcivescovo di Napoli; ma commessa la continuazione del duomo a Masuccio, egli prese con sè a lavorare il de Stefani in tutti gl'intagli, ornamenti e bassi rilievi della basilica. In alcuni altaretti vicini alle scale, le quali conducono alla sotterranea confessione, stanno tavole di sacre storie scolpite in basso rilievo, nelle quali fece Pietro conoscere quanto per lui di meglio farsi sapeva; ed alcune di queste, che vennero rimosse per rimodernare ed abbellire la chiesa, veggonsi qua e là sparse ed annicchiate per la medesima. Lodevole è l'espressione delle figure, mentre il pianto e il dolore sta sculto nell'atteggiamento d'una Vergine e di un s. Giovanni posti lateralmente a un Ecce Homo; e qui accadrà l'osservare che le figure dei primi artisti napoletani non mancarono d'espressione giammai, per quanto di nobiltà e di scelta delle forme fossero prive. Ciò forse al caldo sentire di quella nazione ascriver si debbe, poichè dalle prime sensazioni riceve le sue impronte il genio, il marmo, la tela, ed avvien forse che all'esito e all'effetto di queste si sagrifichi ogni altro buon risultamento che venire potrebbe da una meditazione più profonda. In quell'età erano già stati a Napoli i primi pisani, e nel resto d'Italia avevan prodotte opere meravigliose; ma quelle della rinascente scuola napoletana erano ancora lunge dall'adeguare il merito delle opere di Nicola e di Giovanni, quantunque saranno state dirette da questi primi artisti che avranno cercato di mettere i napoletani sulla strada migliore, siccome ebbero questi agio di poter fare utili studj sulle anticaglie dei buoni tempi, che dovevano anche allora ammirarsi nella città e nei contorni di Napoli. Si ricordano altri lavori di questro Pietro, e fra gli altri un sepolcro e una statua che Carlo II fece erigere al padre, la quale fu portata di qua e di là, finchè venne messa sulla porta minore delle tre che ha il piscopio; e pretendesi di più che la statua sull'altra porta che l'accompagna, la quale rappresenta Carlo II, sia egualmente da lui scolpita. Anche nella cappella de' Minutoli, ove il suo fratello Tommaso fece molte pitture, da Pietro furono scolpite statuette ed intagli,.

ma nulla di classico infine si può mostrare di questa prima età delle arti napoletane, i cui avanzi già troppo deboli e incerti soggiacquero eziandio alle vicende dei terremoti frequenti in quelle parti dell'Italia meridionale.

Maggior lode meritò Masuccio I. napoletano che associato coll'architetto condotto da Federico II e unitosi con lui allorchè partì per Roma alla morte di questo principe, potè formare un miglior stile e studiare sui preziosi avanzi di quella capitale del mondo. Fu egli incaricato poi di finire i lavori incominciati dai pisani, e in quest'occasione potè meglio dare a conoscere il suo talento. Le sue opere d'architettura furono molte. Chiese e palazzi e luoghi publici furono costrutti con altrettanto valore di quelli a cui posero mano Nicola e Giovanni da Pisa che lo precedettero. Lavorò molti depositi, e se ne citano anche alcuni dal de Dominci; rimarcandosi quello che gli eredi a Jacopo di Costanzo, morto nel 1234, fecero erigere nel duomo, come pure di suo intaglio si asserisce essere il gran Crocefisso di legno nella cappella Caraccioli. Ma ciò che sembra poter assicurarsi maggiormente per opera sua è l'effigie della Maddalena, il cui nome le stà sopra scolpito, posta nel principio delle nuove scale del convento de' domenicani; e le tre statue nella cappella de'Minutoli al duomo ove lavorò anche Pietro de'Stefani, le quali rappresentano un Crocefisso, una Vergine e un san Giovanni. Anche nel palazzo Maddaloni sta sulla porta delle stalle un basso rilievo che rappresenta il ratto delle Sabine, e qualche altra scultura di questo maestro si vede nel cortile e nelle stanze del palazzo indicato.

Masuccio I.

Masuccio II discese non dal primo, che gli fu unicamente padrino al sacro fonte e gli diè nome, ma da Pietro de' Stefani nel 1291, secondo gli scrittori napoletani, e può dirsi che questi realmente fosse per l'arte il primo a farle spiccare un volo in quelle contrade, essendosi nodrito di buoni studj in Roma ove passò i primi suoi anni. Egli fu che rifece la bella chiesa di santa Chiara da un imperito architetto incominciata, ed egli per ordine della regina Sancia costrusse quella della Maddalena e quella di santa Croce; opere sue sono le chiese di santa Trinità, di s. Martino, di s. Lorenzo, di s. Giovanni a Carbonara, di sant'Angelo in Nido, il castel sant'Eramo e quant'altri edificj privati sorsero in quell'età, consultandosi il voto del più perito e ingegnoso artefice di quella gran capitale. Il gusto di queste fabbriche a quello dei pisani molto rassomigliando, può con ragione dedursi che derivasse da'primi edificj che i toscani eressero in Napoli, chiamativi dai magnifici e potenti signori che vi dominarono; ma molta maggior rassomiglianza si vede nello stile dell'architettura che in quello della scultura, la quale non raggiunse in Napoli il merito delle opere di Nicola, di Giovanni e degli altri, siccome il confronto delle opere di questi singoli artisti può evidentemente dimostrare ad ogni osservatore diligente.

Masuccio II.

Dietro l' altare di s. Lorenzo si vede, opera di Masuccio II, il deposito di Caterina d' Austria morta nel 1343, e quello della regina Maria madre di Roberto posto nel medesimo luogo: di suo scarpello è parimente il deposito di Carlo nella tribuna laterale all' altar maggiore in santa Chiara postovi nel 1328, ed ivi preparò innanzi morte il monumento del virtuoso Roberto. Ragione di stile e di età fa credere verosimile ch' egli pure scolpisse quello della regina Sancia, benchè gli scrittori napoletani non lo assicurino. Alcune di queste sculture veggonsi intagliate nella collezione numerosissima dei monumenti riportati nell' opera del signor d' Agincourt, ma seguir volendo il nostro proponimento di produrre più ciò che a noi sembra giovevole alle riflessioni che andiamo facendo, di quello che rimetter sott' occhio dei nostri lettori gli oggetti che sono stati da altri publicati o illustrati, sarà per questo aggradevole il trovar qui alla tavola XXXVII incisa una serie di monumenti di scultura napoletana, la più parte inediti, come lo sono eziandio presso che tutte le opere di cui abbiam data ragione in questo volume, relativamente a quanto i nostri predecessori avevano prodotto. Quantunque si credesse erroneamente che fossero state illustrate le glorie di quest'arte, e che si dovessero in quest' occasione riprodurre cose già prima d' ora messe in luce da altri, per la qual cosa agevole esser dovesse (più che non è realmente) il tesserne la storia per via di confronti, si vedrà il poco ajuto che ho potuto trarre delle ricerche altrui.

Un diligente raccoglitore di alcune memorie d' arti napoletane ha molti materiali disposti per illustrare, fra le produzioni de' più antichi scultori ed architetti, anche le opere di Masuccio, ma non ci è data opportunità ancora di conoscere la sua dotta fatica col benefizio delle stampe. È questi il signor D. Emanuele Ascione architetto ingegnere, i cui lumi sarebber di lustro alla sua patria ove assoggettar gli piacesse a una critica matura e circospetta le sue memorie prima di renderle di pubblico dritto. Egli alcuna volta trasportato dallo zelo di dar risalto agli artisti della sua nazione propende verso alcune opinioni troppo volgari, come a cagion d' esempio quella di credere opera di Masuccio tutto ciò che vedesi eretto della torre di santa Chiara, mentre e per lo stile del basamento e per l' ordine rustico, che forma il primo piano, si conosce con troppa evidenza la distanza di tempo che passa tra questa e le restanti sovrapposte parti degli ordini dorico e jonico, che sono ben di molto posteriori. Le scolpitevi iscrizioni non ci obbligano a credere che Masuccio abbia condotto l' edifizio sino all' altezza che ora si vede, essendo appunto intagliate nell' ordine primo, il quale però è di una nobilissima e grandiosa costruzione, sicchè non abbisogna punto l' artista per meritare un grado di considerazione segnalata che vengagli attribuito ciò che posteriormente vedesi fatto da architetti toscani, e che pare più opera del Brunellesco

che d'ogni altro di quei primi architetti. Per rilevare il merito degli artisti napoletani non avvi bisogno di usurpar l'altrui gloria, specialmente ove sì manifesto si conosce tutto ciò che debbesi relativamente retribuire, ponendo ciascheduno al suo vero luogo e depurando la storia delle arti da tutti gli errori che un mal inteso zelo di patrio amore spesso accumula con tanto detrimento del giusto e del vero. Nel prossimo volume si vedrà come aggiugnendo per le opere d'altri valentissimi artefici splendore alle già risorte arti napoletane, sia stata anche per sè medesima quella terra beata fertile di chiari ingegni nel trattar lo scarpello.

CAPITOLO OTTAVO

DELLA SCULTURA FUORI D'ITALIA E CONCLUSIONE DI QUESTO LIBRO.

Duomo di Strasburgo.

Quantunque mi sia proposto nel principio di quest' opera di non diffondermi sulle sculture che veggonsi fuori d'Italia, ed abbia addotte anche molte ragioni per trattenermi dal far questo esame, pure ho creduto di dover ricondurre l' osservazione de' miei lettori sull' edifizio del famoso duomo di Strasburgo, poichè servì come di tipo alle più imponenti fabbriche posteriormente costrutte per tutta la Germania, ed i suoi architetti furono anche invocati per la difficilissima erezione della cupola nella cattedrale di Milano. Diverse opere già publicate che versano sulle antichità nordiche, le quali rendono conto dei monumenti della monarchia francese, o parzialmente illustrano l'Alsazia medesima, non parmi che abbiano tanto esaurita questa materia da rendere superflua qualche considerazione che ora si creda in proposito di fare, tanto più che il signor d' Agincourt su questo ben ampio campo non ha creduto di dover divagarsi, per quanto si può osservare nelle tavole finora publicate dell'opera sua. Pel resto della Germania non s'incontrano monumenti che rimontando per la loro data all' epoca in cui rinacquero le arti italiane offrano a questo luogo alcuna meditazione ; e particolarmente la scultura ebbe scarsissimo numero di cultori distinti, talchè i pochi lavori di cui faremo parola nel duomo di Strasburgo formeranno il solo soggetto da noi preso ad esame.

Antichità romane in Strasburgo.

Fin da quando i romani occuparono la città di Strasburgo abitata dagli antichi germani, e denominata anche dal tempo dei celti col nome di *Argentoratum*, dovettero cominciarsi a scolpire ed erigere monumenti; e quand' anche quegli antichi popoli, credendo di degradare la maestà divina col chiuderla nel centro dei templi e rappresentarla sotto l' umana figura, non avessero ancora scolpite statue di numi, chiamando semplicemente col nome di divinità le selve che a queste erano consecrate; egli è però sempre vero che i romani vi eressero poi altari, templi e simulacri, e che l' antico *Esus* di cui Lucano dice: *Horrensque ferus altaribus Esus* (1), sarà stato convertito in Marte, introducendosi il culto dei conquistatori presso dei vinti e con esso anche i loro usi e le arti. I resti che all' occasione di erigere la chiesa di

(1) Lucano lib. I. v. 445.

Strasburgo si sono conservati dell' antica mitologìa ci attestano quali fossero le produzioni di questi popoli resi per le romane invasioni più civili e meno feroci, e si veggono quali statue furono scolpite nell' Alsazia non solo a Marte, ma ancora ad Ercole belligerante.

L' assegnare a queste sculture un' epoca molto precisa sarebbe difficile cosa, e dall' esame delle medesime non si può fare alcuna induzione bastevole ad assicurarci su questo punto.

Due sole statue rimangono che appartengono ai tempi dell' idolatrìa, l'una di Marte e l' altra di Ercole. Ma chi ci può mai assicurare che queste fossero opera di scultori germani educati dai romani nelle arti, o trasportate d'altrove, ovvero non potrebbero anche essere state tagliate in quei macigni da alcuno che appena iniziato nell' arte e arruolato nelle milizie fosse più destro in maneggiare la spada che lo scarpello? Osservando queste due statue non sembra altro potersi dedurre se non che non sono opere dello stesso scarpello o forse anche sono di una diversa età. Non trovansi per la Germania monumenti di egregio stile, nè di aurei tempi per poter fare confronti d'incremento o decadenza delle arti; anzi non conosciamo opere di scarpello consecrate all' eleganza ed al lusso, giacchè la potenza romana ci lasciò le orme della sua grandezza e del suo fasto nelle strade e nei ponti quasi unicamente per servire alle spedizioni militari più che ad ogni altro oggetto.

Marte antico.

La figura del Marte (tav. XXXVIII) (1) non è molto più infelice di quella dell' Ercole; e noi le diamo amendue disegnate colla diligenza più scrupolosa. La pesante armatura del Marte, la calzatura, i panneggiamenti offrono alcune singolarità sulle quali avrebbero luogo molte osservazioni erudite; poco però di che consolarsene trovar vi sanno le arti, spogliandole del prestigio della remota loro antichità.

Ercole antico.

L' Ercole, quantunque abbia un carattere più di Fauno che quello da tutti gli scultori attribuito a questa divinità, presenta una qualche maggiore intelligenza d' arte nelle sue proporzioni, nelle sue forme, ne' suoi contorni, non già ponendolo nella classe delle distinte produzioni, ma delle mediocri. Antichissimo il culto d' Ercole presso di questi popoli, siccome Tacito ne riferisce, fu anche l' ultimo che si abrogasse interamente dopo introdottovi il culto cattolico, poichè trovansi memorie che nelle Gallie ne duravano i resti fino al VII secolo, e il tempio di Ercole in Strasburgo non fu abbattuto che nell' anno 349, come si legge negli autori della storia di questa cattedrale. Sono troppo pochi tali residui per dedurre che da questi unicamente o da altri simili avessero potuto gli scultori posteriori che lavorarono nel duomo trarre di che educarsi in quest' arte, e tanto più che inosservati e giacenti

(1) Questa tavola per maggior chiarezza nella citazione de' monumenti è divisa in VII numeri.

rimasero forse questi resti fino a tanto che si cominciò il nuovo edifizio, a cui servirono di ornamento confusi cogli altri lavori del medio evo. La statua del Marte che stava sulla piatta forma della cattedrale, conservasi attualmente nel museo della biblioteca dell' accademia, ricovratavi opportunamente dal furore della rivoluzione che incrudelì stranamente contro i più preziosi ornamenti di scultura di quella basilica. L' Ercole germanico sta ancora collocato contro il pilastro principale della torre al nord ovest, ed amendue queste statue sono descritte ed incise nel primo volume dell' Alsazia illustrata di Schoepflin, quantunque disegnate con poca accuratezza.

Sculture della facciata del duomo di Strasburgo.

Esaminando però le sculture, delle quali fu adornata l'esterior parte di questo tempio dall'epoca della sua costruzione, non può bene argomentarsi che da altre fonti prendessero insegnamento e modello quegli scultori che dai pochi resti da loro raccolti degli antichi monumenti germano-romani, poichè da molti lineamenti si trova esservi una grandissima analogia; se non che le pieghe veggonsi studiate con infinito artifizio, consultando con mirabile felicità la natura. Tali sono le statue che riportiamo ai numeri III e IV, le quali sono attualmente rimesse a lato della porta principale di dove per impeto rivoluzionario erano state tolte; e siamo debitori alla diligenza con cui sono scolpite dell' essere state poste in salvo con parecchie altre. Sembra che il loro significato debba avere relazione a quelle scissure di religione circa il tempo del Concilio di Costanza, il quale per far cessare il gran scisma decretò il supplizio di due uomini insigni Girolamo da Praga e Giovanni Huss; dal che ne venne la separazione immediata della Boemia coll' incendio di 500 templi, e fu sciolto un intero regno cristiano dal giogo della chiesa romana. Questo vorrebbe dire che le sculture da noi indicate possono ascriversi al principio del XV secolo, allora appunto che innalzata la chiesa, la torre si andava decorando di preziosi ornamenti, giacchè per la storia di questo edifizio, scritta da Grandidier, noi sappiamo che la torre fu intieramente finita soltanto nel 1439 li 24 giugno dopo 162 anni di lavoro, e che Enea Silvio Piccolomini la chiama *mirabile opus caput inter nubila condit*. Gli artisti che lavorarono le statue quantunque conservassero generalmente lo stile nazionale, null' ostante eseguirono alcune parti di questi lavori con magistero superiore a quanto era stato fatto da prima, e potevano fors' anche aver osservate le tante mirabili produzioni di quest' arte che vedevansi allora sparse per tutta l' Italia. Più antica è la statua del san Giovanni al numero V., la quale ultimamente fu infranta per impeto dei rivoluzionarj nei tempi delle calamità, e il cui disegno abbiamo tratto da una copia autentica. Questa fu opera di Sabina di Steinbach figlia di Ervino architetto della cattedrale, la quale trattò lo scarpello, come in Italia veggiamo aver fatto la celebre nostra Properzia de' Rossi in Bologna, amendue per decorare una delle porte della

basilica rispettiva. Il padre di lei morì nel 1318, sicchè questa scultura non dovrebbe oltrepassare al più la metà del XIV secolo. L'anteriorità alle due sopra indicate si vede bastantemente, siccome a quell'epoca circa dobbiamo ascrivere il basso rilievo che ancora sussiste sopra la minore porta della cattedrale al mezzodì in faccia al palazzo imperiale. Questo è uno de'più antichi e de'più celebri monumenti esteriori di questo tempio, fortunatamente illeso, e rappresenta la morte della Madonna. La composizione non è molto felice, e sembrano le figure con troppa servilità distribuite secondo le forme della mezza luna ove stanno scolpite, ma vi è qualche sorta di espressione, e singolare sopra tutto è la XIII figura che non può essere un apostolo, il quale è solo cinto d'aureola in atto di benedire la Vergine nell'ultimo respiro colla destra, ritenendo nella sinistra una piccola figurina come se fosse esalata dall' estinto corpo.

Sculture singolari sulla torre della catedrale.

Di una minore antichità, sebbene anteriore a' tempi delle due prime statue di cui abbiamo parlato, è l'intaglio della cornice sulla destra della piattaforma della torre al sud ovest sotto la prima gallerìa in faccia alla casa della fabbrica. Questo rappresenta ciò che il popolo chiama *le Sabat* o l'assemblea degli stregoni. Diavoli e spiriti infernali vi sono rappresentati sotto orribili figure, ed in mille strani ed indecenti atteggiamenti, alcuni suonando, altri danzando ed elevando persino in aria gl' incantatori. Nell' acconciatura del capo di una di queste mostruose figure forse che il d'Hancherville vi avrebbe raffigurato la rassomiglianza a quella degli arsacidi, come si vede nelle monete di questi re dei parti, e ne avrebbe dedotta una prova della sua genealogìa delle arti, ravvicinandosi in tal modo ai primitivi suoi popoli della Scizia col ripigliarsi un' usanza che da' sciti ai celti, dai celti a'germani e dagli antichi ai moderni popoli, secondo lui, avrebbe potuto essersi trasmessa. Non già per credere a questa strana derivazione, giacchè vogliamo piuttosto in questa scultura riconoscere qualche maligna allusione, ma unicamente per la singolarità della rassomiglianza abbiamo poste due medaglie di questi re parti nel basso di questa tavola. Io sono d'avviso che simili rappresentazioni fossero allusive a qualche fatto accaduto in quei tempi, in que' luoghi, e fossero piuttosto satire sanguinose che semplici scherzi innocenti. Il poco che ne diamo in questa tavola disegnato non è interamente privo di grazia, e in una delle danzanti figure avvi movimento e scorcio e buona intelligenza di disegno. Posteriormente a questa scultura, che vedesi nella parte esterna dell' edifizio, ne fu eseguita una più singolare nell' interno della chiesa sulle scale del pulpito la quale non esistendo più da pochi anni in quà, ci rimane indicata nel seguente squarcio del citato illustratore del tempio. *L' appui-main de la rampe de l' escalier, qui conduit à la Chaire, était semé de petites figures grotesques et curieuses par leur bisarrerie. On y remarquait entre*

autres celle d' un moine couchè au dessous et aux pieds d' une beguine, dont il soulevait les juppes. Cette figure immodeste, qu' on y a encore vu de nos jours, ne fut ôtée qu' en 1764 par ordre du seigneur gran Doyen le prince de Lorraine. Inhérente à la pierre, elle avait eté sculptée en 1486 à la vue du fameux Geiler de Keysersberg. Ce predicateur qui connaissait les desordres des moines de son tems, et qui les relevait avec autant de force dans la Chaire de la verité (1), *paressoit approuver un monument, qui était alors moins un objet de scandale que d' instruction publique. Ce monument frappait les yeux de ses auditeurs, et appuyait la franche eloquence d' un saint homme, qui leur retraçait librement la conduite de ces prêtres hypocrites et de ces beguines vagabondes, les quels pour me servir des termes du pieux Evéque M. Flechier.*

> *Sous le voile sacrè de la sainte oraison*
> *Supprimaient les vertus, suspendaient la raison,*
> *Qui vivaient sans souci, sans honneur, sans étude;*
> *Entêtés d' une triste et morne quietude;*
> *Qui pleins de passions, qu' ils ne pouvaient cacher,*
> *Commencaient par l' esprit, finissaient par la chair.*

Tutto questo riportato dagli scrittori della cattedrale non serve che a provare come la stravaganza di alcuni di quei monumenti non è tanto propria degli artisti che li scolpirono, come delle circostanze che ne autorizzano la scultura, e come lo spirito di satira e di scissura dominò allora possentemente in quella parte della Germania, di maniera che le arti servendo ai tempi e alle circostanze il più delle volte si modellano a seconda di quelle, e conservano in una maniera più viva e parlante della storia medesima non solo i fasti e la gloria, ma la memoria delle vicende e degli errori degli uomini.

Pergamo di Strasburgo.

Per ultimo noi presentiamo un piccolo saggio dello stile con cui sono eseguiti gli ornamenti architettonici di questa cattedrale così magnifica e singolare: non accenna questo che un pezzo della cattedra posta nell' interno della chiesa, e precisamente la metà del pilastro principale con uno dei pilastri che lo circondano. I pilastri che la sostengono sono sette, vale a dire quello di mezzo a cui si appoggia, e sei minori che gli fanno contorno. Numerose statue di varie grandezze l' adornano riccamente, e

(1) Ordines mendicantium *disait-il*, fuerunt columnae ecclesiae, et subfulcimentum: sed jam vetustate putrefactum est ...... conditiones boni religiosi sunt habere ventrem omnipotentem, dorsum asini, os corvi. Animi anceps esse visus est de sincera castitate beguinarum, quae licet inculta villosaque veste et longis caliptris opertae tamen haud invenustae et aetate juvenes monachorum septa... frequentarent.

Similitudines et tropi Jo. Keiserbergii concionatoris ecclesiae argentin. pag. 30, 35, *et Wimphelingue dans la vie de Geiler imprimée en* 1510.

la finezza dello scarpello è veramente ammirabile. Lo stile di questa corrisponde allo stile degli esterni ornamenti, se non che più minutamente eseguiti, offrono anche maggiormente di che apprezzare la diligenza di quei scarpelli e l'ardimento di quegli artefici che ponevano tanta gloria nel superare le difficoltà dell'esecuzione meccanica. E non è quindi meraviglia se trovandosi tanta analogìa tra questi e i lavori sorprendenti della cattedrale di Milano siasi da noi facilmente riconosciuta, e siensi trovati e prodotti gli argomenti e le provè che da Strasburgo furono chiamati artisti per condurre quell' ammirabile cupola, la quale in un tal genere di meccanica e ardita esecuzione può dirsi il più gran lavoro esistente in Italia, ed il solo che possa sostenere la comparazione alla torre di Strasburgo, per quanto si cercasse in Vienna, Colonia, Landshutt, Friburgo, Zurigo e altri luoghi d' imitarne la strana magnificenza che rimase ben lunge dal poter essere agguagliata. L'affinità però che si vide costantemente tra ciò che fu fatto a Strasburgo, a Rheims, a Rouen, in Anversa, a Malines e in molte altre città della Spagna e dell' Italia, concorre a confermare quanto abbiamo altrove accennato sulla così detta gottica architettura, derivandone dall' invasione degli arabi i primi motivi in tutta questa parte d' Europa, troppo grandi di fatto essendo le più antiche di queste produzioni per crederle di origine primitiva nei paesi della Germania e delle Gallie e trovandovisi poi molto piu di stile saraceno che di romano, sebbene paesi altre volte di romana conquista.

Epilogo dello stato della scultura in Italia.

Eccoci al compimento della prima epoca da noi determinata per l'arte, le cui vicende e le glorie abbiamo impreso di esporre. Noi non abbiamo riguardato con occhio affascinato tutto ciò che coprivasi dalla patina dell' antichità, e abbiamo cercato di allontanare anche quell' ingiusto disprezzo che per sì lungo tempo ha poste quasi in obblivione le opere dei nostri padri e restitutori delle buone arti italiane. Uno degli oggetti importanti a cui tendeva costantemente questo lavoro è stato quello di provare all' evidenza che le arti in Italia non erano a tanta dejezione ridotte che si potessero dire assolutamente perdute, siccome è piaciuto di asserire ad alcuno per far pompa soverchia delle glorie di coloro che le hanno fatte rifiorire, quasi non avessero trovato orma di esse, e quasi fosse stato bisogno che di Grecia una seconda voltá ci venissero ricondotte. Le opere fatte in Pisa e in Venezia particolarmente, indi per gli altri luoghi della Toscana e a Napoli, a Orvieto, a Modena, a Parma, a Treviso, a Ferrara e in tutta la Lombardia ci possono confermare che architetti, scultori, intagliatori, pittori di nome e gloria puramente italiana si avevano nel medio evo che non erano privi di pratica e di cognizioni. La non mai interrotta serie dei mosaici, dal tempo in cui incominciarono ad essere principale e nobile ornamento di Roma antica sino agli ultimi mosaici più celebrati dei Zamboni e dei Zuccati a Venezia, ci debbe aver convinto

che mai cessarono gl' italiani di trattare questo genere di lavori, e per quanto possano recarsi argomenti che di Grecia venissero chiamati artisti in occasione dei grandiosi edifizj che le possenti antiche republiche italiane eressero dall' XI al XIII secolo, non si può scorgere mai, se non che questi venissero in sussidio per aumentare la copia dei lavoranti, ovvero vi accorressero per la prossima caduta dell' impero orientale, e come gli artisti greci eransi rifugiati a Roma altre volte, ma non già perchè gl' italiani fossero men atti di loro a coltivar queste arti, ovvero ne avessero perduto l' usanza.

Scultura Italiana non inferiore alla Bisantina nel medio evo.

I confronti che abbiamo presentati di ciò che nel periodo di quei secoli sapevasi fare in Oriente con ciò che si andava facendo in Italia, possono aver persuasi gl' imparziali lettori di questa storia su quest' importante argomento, quand' anche non accadesse di dover dare la preferenza ad alcune opere italiane sulle orientali per ciò che possiamo esaminare in s. Marco di Venezia, nel duomo e nel battistero di Pisa. Abbiamo finalmente riflettuto che le medesime arti in uno stato di corruzione partironsi dal campidoglio, e nella nuova Roma edificata sul Bosforo non risalirono punto all' antico loro splendore per quanto vi si trasportasse dall' antica sua rivale, e si finisse di spogliare e di rendere tributaria la Grecia d' ogni residuo suo monumento. L' indolenza, l' effeminatezza, l' ignoranza che signoreggiarono per tanti secoli in Costantinopoli in mezzo all' opulenza ed al lusso non resero a questi studj maggior splendore di quello che poterono serbare nell' oscurità dell' Italia, e derivati dalla medesima origine e partecipi delle stesse vicende, di pari passo inclinarono al più lagrimevole decadimento. La mancanza di storici, la negligenza nel conservarsi gli antichi avanzi, l' avidità di demolire le più deboli produzioni per sostituire le migliori, hanno fatto che periscano infinite memorie, ma per quelle che pure ci rimangono non siamo astretti in alcuna maniera di restar debitori del nuovo incremento delle arti ai greci di Costantinopoli. Egli è bensì vero che la ricchezza di quella gran capitale poteva somministrare maggiori e più frequenti occasioni di lavoro, e specialmente in opere dove la materia vincesse l'arte; ma le porte di s. Paolo e quelle di santa Sofia, che sono lavori contesti di metalli preziosi, non può dirsi che superino ciò che per opera degl' italiani sapeva farsi anche in quei tempi, e se le memorie ci mancano e le storie tacciono i nomi di molti costruttori di antichissimi edifizj e intagliatori di preziosi e rarissimi monumenti, non viene perciò che debbansi attribuire così facilmente ad opera e a soccorso d'ingegni e di mani straniere. Zelantissimi i greci di porre i nomi e le iscrizioni su tanta parte delle opere loro, molto più lo sarebbero stato in Italia per non confondere e dividere quella gloria a cui pretendevano, e che sola restar poteva nel loro stato di ruina e di servitù. Di fatto veggiamo che avevano in uso di porre il nome sino nei codici miniati e più ragionevolmente l' avrebbero

posto in opere di maggior importanza. Ma intanto ove è stato maggior zelo di conservare le patrie memorie noi veggiamo nomi italiani antichissimi anteriori alle glorie a cui riferiscono gli storici fiorentini. Fonditori, architetti, scultori, mosaicisti, noi abbiamo veduto a Pisa, a Venezia, a Treviso, a Modena con nomi fuor d'ogni dubbio italiani a conferma del nostro assunto.

Assicurata così quella gloria che pareva disputarsi da' meno diligenti indagatori delle nostre antichità, abbiamo potuto conoscere come le occasioni della prosperità nazionale influirono nel far rifiorir questi studj, e come cessando quella specie di avversione alle antiche opere di scultura, e togliendole dall' oscurità dei loro nascondigli e dallo squallore che ricoprivale, si riprese la via de' primi artisti per riprodurre migliori imitazioni della natura. L' ingenuità pertanto e la purità dello stile che scorgevasi nel sorgere a dizione elegante la lingua e la letteratura d'Italia si diffuse e mantenne come un segno caratteristico ancora delle arti, e quindi dolcezza di movimenti e non esagerata espressione, e semplicissimi atteggiamenti condussero gli artisti di quell'età a una tale imitazione della natura, che opere si produssero meno ardite ma più vere, meno dottamente eseguite ma più espressive, nelle quali nessun genere di convenzione, nessuno slancio impetuoso osava oltrepassare con ardimento e con pompa di dotto artifizio le bellezze dell'originale prese a imitarsi; non potendosi neppur presagire in questa età che il giorno arrivar dovesse in cui la copia sarebbe venuta a contesa di merito col modello, e si sarebbero più ostentati i pregj della scientifica esecuzione e delle bellezze convenute e studiate, di quello che l'ingenua espressione e la nuda imitazione della natura.

A questo stato condusse le arti primo in Italia Nicola Pisano, il quale sorpassò di gran lunga tutti coloro che il precedettero, e non potè esser raggiunto dal figlio Giovanni che rimase su quelle prime orme senza adeguare i meriti del padre. La scultura e l'architettura diedero il segnale alle altre arti di risorgere, e quasi parve che riscossa da queste rivivesse l'Italia a nuovo splendore, poichè i fasti dello scarpello precedettero sino quelli della letteratura. Innanzi Dante in più luoghi aveva Nicola con sorprendente magistero espressi circoli e bolgie e pene e tormenti con commovente espressione, e nella nobiltà ed altezza dei concetti, e nella verità dei semplici movimenti, e sino nel decoro dell' imitazione non fu pareggiato da coloro che gli vennero dopo e trattarono gli stessi soggetti con fluidità di colori, anche dopo aver letti i canti sublimi della divina commedia. Parve in somma che al balzar d'ogni scheggia dai primi nostri scarpelli si andasse sviluppando quel genio che ritornar doveva tutte le arti a quel grado di vita che non avevano goduta per molti secoli.

In Toscana.

Quest' aurora felice si vide da un estremo all' altro può quasi dirsi d' Italia, poichè dalla Toscana si diffuse sino a Napoli e a Venezia ad un tratto. I confronti delle opere ci hanno convinto di questa verità, anche dove sembrava mancare la diligenza della storia, siccome i confronti colle epoche ci hanno dovuto far rinunciare ad alcune opinioni inveterate, poichè senza attribuire ad alcuni artisti gli anni di Nestore non avressimo potuto mai accordarle. Egli era proprio che dove ripreser vigore facessero queste arti anche progressi maggiori, e di fatto noi abbiamo veduto siccome Siena, Firenze, Arezzo rifulsero d' opere insigni, oltre ciò che erasi già ammirato in Pisa, in Orvieto, in Bologna. Questi primi secoli poterono per loro gloria non tanto mostrare come la religione somministrò argomenti alle arti per renderne il culto più augusto, ma come si ebbe il conforto di vedere eretti alla memoria d' insigni personaggi monumenti sepolcrali, che lo splendore delle arti attestavano rendendo un vero tributo al valore ed al merito. I primi monumenti dei dogi in Venezia, dei papi per tutta l' Italia, di cittadini e signori in Assisi, in Arezzo, in Pistoja, in Verona, in Bologna furono altrettanti argomenti della stima e dell' amore dei popoli per le arti, come dello splendore a cui erano giunte. I depositi degli Angiovini, dei Tarlati, dei Pepoli, degli Scaligeri, dei Consalvi, dei Sinibaldi, degli Arringhieri, che nel giro circa d' un secolo esercitarono i primi scarpelli d' Italia, hanno formato l' oggetto principale della nostra ammirazione. Nel XIV secolo per opera di Andrea Pisano, di Nino, dell' Orcagna le arti spiccarono finalmente un volo più ardito, e le porte di s. Giovanni che prime si videro in Firenze alcuni secoli dopo quelle del Bonanno in Pisa, prepararono a grado a grado gli occhj e la mente a bearsi colla vista delle angeliche porte degne del paradiso che doveva poi fondere il divino Ghiberti, in quella guisa appunto che gradatamente è duopo render la luce a pupille che siano rimaste lungamente nell' oscurità. La grazia e l' espressione cominciò a dar moto più gentile alle figure, togliendole dallo stato di prima timida rigidezza, e Nicola d' Arezzo col poco che di lui ci rimane conoscer fece la più fina e sublime espressione nelle figure de' suoi devoti condotta con tanta semplicità.

In Venezia. Inoperosa non era rimasta la scultura veneziana, che cogli stessi auspicj di prosperità nazionale risorse emula delle glorie di Pisa, e dalle ricche spoglie di Oriente trasse di che elevare i monumenti della propria grandezza. L' originalità di molte opere che ci rimangono di quelle prime età ci attesta come per diversa via risorgevano le arti sull' adriatico, avanti che dalle scuole toscane gli alunni veneziani fossero venuti a trasportarvi i nomi e lo stile del primo ristauratore Nicola, e ch' egli stesso erigesse la chiesa del Santo a Padova e quella dei Frari in Venezia. Di pari passo veggonsi andare i progressi di queste due scuole qui separate, finchè sorge alla metà del XIV secolo un

genio fecondo nel Calendario che sorprende ogni cultore di buone arti, e risalir si vede finalmente al dovuto suo grado, mercè le cose che abbiamo di lui prodotte in quest' opera, di troppo ingrata dimenticanza fino a questo momento per non so qual infortunio coperte. Si vedrà in questo caso quanto servano i confronti per classare il merito degli artisti e i passi che le arti hanno fatto verso la perfezione.

Sviluppo maggiore dell'arte.

Ed eccoci in fine fuori d' ogni inciampo e di ogni fredda e servil abitudine; non più le goffe od esili strutture che veggonsi nelle opere degli artisti bisantini o italiani del medio evo, non più le larve in luogo d'imagini, non più le mani distese, i piedi stiacciati e gli atteggiamenti a guisa delle angolari posizioni d' un telegrafo. I putti non hanno più la configurazione di tristi aborti della natura; i muscoli acquistano il loro diritto di ricoprire le ossa e rigonfiarsi a seconda dei movimenti; le mani e le braccia ricevono grazia dal gesto naturale; la figura non si posa equabilmente sulle ritte immobili gambe, ma pel moto delle anche si libra ora sul destro, ora sul sinistro lato, secondo che più torna in acconcio alla proprietà dell'azione; le pieghe cadono facili, sciolte, grandiose; le figure si aggruppano gentilmente senza che veggansi disposte con affettazione di simmetrìa; l'arte in somma comincia ad acquistare le sue forze e ad elevare l'artefice alla sfera d'un vero e felice imitatore della natura, laddove le stava da prima molto addietro e la mentiva. Fece l'arte in quest'epoca quel passo felice che avvicinò il suo cultore al sublime magistero della creazione per venire a contesa col suo modello nelle epoche successive, scegliendo ed unendo il bello sparso della natura col produrre finalmente il bello ideale. In conclusione comincia quest' epoca colla fredda e superficiale imitazione, e a poco a poco sembra che l' arte, scoprendo il secreto magistero per cui l'anima e le passioni alle forme imprimono il movimento, entri per così dire nello spirito del sommo artefice e il sacro fuoco sia vicino a carpirsi un' altra volta dal cielo per dar vita alla creta, alle pietre ed ai bronzi che dalle officine vedremo escire di Donatello e di Ghiberti nell' epoca successiva.

Esame dello stato della Scultura nel resto dell' Europa.

Molto ritardarono le arti a produrre opere distinte nel restante d' Europa, e la scultura particolarmente non fece che lenti progressi i cui saggi più antichi noi abbiamo tratti dall'edifizio di Strasburgo, come il sig. d'Agincourt li ha prodotti colla scorta dell'*Alsazia illustrata* di Scoepflino, dei *Monumenti della monarchia francese* di Montfaucon, dei *Monumenti uplandici*, della *Svezia antica e moderna*, dell'*Antica liturgia alemanna* e d'alcune altre opere da lui citate; le quali cose appunto, perchè riepilogate nel suo lungo ed erudito lavoro, abbiamo creduto di non dover produrre, limitandoci a dar conto di quelle che più servono al nostro oggetto, e di presentare piuttosto monumenti che fossero inediti, ovvero raddrizzare quelli che erano stati in opere precedenti troppo

informemente disegnati, ed erano male al nostro uopo adattabili. In Francia, ove le arti colla ruina dell'impero romano subirono la stessa decadenza che avevano provata in Italia e in Costantinopoli, si trovarono all' epoca del risorgimento di questi studj con quella stessa proporzione e differenza che si erano trovate relativamente alle produzioni degli antichi artisti nei tempi migliori, dimodochè i monumenti delle Gallie antiche saranno stati relativamente ai monumenti romani come i posteriori di s. Dionigi e la statua di Filippo il bello comparata ai lavori dei Pisani, e come quelli dei Jean Guyon, dei Pigal, dei Pouget, relativamente alle opere del Ghiberti, del Bonarrotti e del Cellini. Dall'Italia si diffuse la nuova luce e ne sentirono i benefici influssi anche i lontani, ma gradatamente e più tardi. Una delle più antiche sculture, che avesse qualche distinto merito in Francia non è più vecchia del 1404 ed è il sepolcro di Filippo *l'ardito* che si vedeva a Dyon nella Certosa, il quale venne eseguito dai due più antichi scultori, il cui nome è passato alla posterità e sono *Claux de VVrne*, e il suo zio *Claux Sluter*. Ma questi artisti sembrano appartenere più all'Alsazia che al resto della Francia, e probabilmente ciò avrebbe anche potuto essere più facilmente, mentre i monumenti di quella provincia eccedendo in celebrità tutti gli altri, maggior numero e più abili artisti dovevano egualmente da quella essersi diffusi pel restante del regno. Si cita anche come uno dei più insigni monumenti francesi il sepolcro di Francesco II duca di Bretagna che la duchessa Anna sua figlia moglie di Carlo VIII, e poi di Luigi XII gli fece erigere a Nantes nel 1507. Il nome dello scultore è *Michel Colombe*. Come però ognun vede non si rimonta a molta antichità per doverne far qui parola, e queste opere per le quali la scultura risorgeva in Francia sono posteriori alle meravigliose porte del Ghiberti in Firenze, e a mille altre preziose produzioni delle nostre arti fatte adulte e mature, mentre quelle erano bambine, e non poteva ancora gloriarsi Parigi del suo celebre Jean Guyon il primo de'veri ristauratori dell'arte in Francia, il quale non terminò la celebre sua Fontana degl'innocenti che nel 1550. E tornando al deposito sopra citato di Francesco II non ha luogo gran meraviglia relativamente all'epoca in cui fu scolpito, mentre l'istoria generale dell'arte aveva molto tempo prima di che andar superba de' proprj fasti, sicchè dubiterei se possa propriamente asserirsi ciò che l'autore del nuovo *Dictionnaire des beaux arts* dice su questo proposito, *c'étoit véritablement un chef d'oeuvre* POUR SON TEMS, *et un des plus precieux monumens pour l'histoire de l'art*.

In Svizzera e in Germania.

Più lenti e più deboli furono i progressi della scultura in altri luoghi ove il poco che si raccolse nei primi tempi vi venne trasportato dalla fecondissima Italia. Nella Svizzera vi è sempre stato pochissimo di scultura e quasi può dirsi che il solo Holbein l'abbia resa per le sue pitture famosa, sebbene

passò la massima parte del viver suo in Inghilterra. I fiamminghi e gli olandesi acquistarono in seguito molta celebrità per le opere dei pennelli, ma non scolpirono che tardi e poco, e intagli in legno o in avorio piuttosto che in marmo colà rimangono di queste prime età. In Baviera non può dirsi che le arti vi avessero asìlo, se non che vi furono a poco a poco raccolte le produzioni di diverse scuole e tenute in altissimo pregio, ma la scultura in marmo specialmente vi fu appena nota: mediocri statue in legno per alcuni altari e figure anche inferiori a quelle della cattedrale di Strasburgo sono i soli monumenti che vi si possano suppor nazionali. Il duca Alberto V sul finire del secolo XVI ebbe qualche gusto per le arti, e fermò alla sua corte un fiammingo per nome Pier Candido, che aveva studiata la pittura in Firenze sotto il Vasari, mentre si trovava colà di passaggio per ripatriare. In quest' occasione fu eretto il mausoleo di Lodovico IV nel coro della gran chiesa della Madonna, ma Pier Candido dovette fare i disegni e modelli, e fu chiamato dalle Fiandre un fonditore per eseguire in metallo ciò che non potevasi per mancanza forse d' artefici condurre collo scarpello. Gli spagnuoli non migliorarono punto le opere che avevano sott' occhio fino dal tempo dei saraceni, e tardi videro risorgere la scultura, poichè fino a tanto che il Torrigiani fiorentino, coetaneo di Michelangelo, non andò in Ispagna a portarvi la scuola di quello, non contano le storie delle arti spagnuole artefici che abbiano lasciato nome di loro, nè monumenti osservabili.

In Spagna.

In Inghilterra.

In Inghilterra, oltrechè le più antiche produzioni furono l'opera dei romani trasportatevi colle armate imperiali, estrassero egualmente dall'Italia di che alimentare questi studj tanto nei bassi tempi, quanto nelle epoche successive, poichè nell' 880 dopo che Alfredo venne a vedere i monumenti italiani, seco menò in Inghilterra quegli artefici che potè raccogliere, edificò Shaftsburì, ingrandì Londra e Wincherster, e pose i fondamenti di Winborne. Continuaronsi a veder da quell' epoca quantità di monumenti in un tempo che le arti credevansi dormienti, e si ascrive sino a quell'età il famoso cavallo bianco rappresentato nel monte *the dragon hill*, che si vede a tanta distanza, quando questo piuttosto non sia un bizzarro accidente della natura secondato dall' arte, come sembra più credibile. Sarcofagi, edificj, statue, miniature e codici insigni per la loro antichità non fanno che attestare in Inghilterra il commercio di cognizioni che si ebbe fino in quelle remotissime età coll'Italia, e più particolarmente per quel contatto che ai tempi di Riccardo cuor di Leone e di Arturo ebbero gl' inglesi cogli altri compagni nelle loro spedizioni per le crociate. Vi sarebbe colà una quantità di avanzi preziosi per quell' età, se la barbarie dei riformatori e le intrinseche discordie civili e religiose non avessero distrutta tanta parte dei monumenti dell' antica loro grandezza. Di Francia e d' Italia continuarono nei secoli migliori a

prendere artefici d'ogni genere, ed ebbero protezione le loro corporazioni d'artisti fino dal 1180 sotto Enrico II siccome ricordano i loro storici più diligenti.

In Russia.

In Russia soltanto può dirsi che le arti non vennero recate dagl' italiani, se si voglia riflettere ai tempi remotissimi della loro floridezza in quelle regioni settentrionali. La posizione di quel paese, che pei gran fiumi, i quali mettono nel Mar Nero offriva un comodo tragitto alle merci e ad ogni commercio colla Grecia (specialmente dopo la grandezza di Costantinopoli) presentò agevoli modi di comunicazione tra quelle frontiere dell' Europa e dell' Asia, commercio che forse avrà avuto luogo anche in altre più remote età, dimodochè meno strano apparisce il sistema dei popoli primitivi di d' Hancherville, che se una volta poterono gli sciti diramar per quella via arti, costumi e religione ai popoli della Grecia e a tutto il restante dell' Asia, così retribuiti intorno il mille dai bisantini, potrebbe essere accaduto fra quelle lontane popolazioni ciò che sembra verificarsi tra i pelasgi e gli etruschi, i quali a vicenda si mossero e si comunicarono quei lumi e quelle arti per cui furono tanto chiare queste nazioni. Le città di Kiovv e di Novogorod lungo il Dnieper contano un' antichissima data dalla loro edificazione, e i ruderi di antichi monumenti e i lavori di elettro e di niello che attestano la cultura di quelle contrade sono tutti anteriori all' epoca del risorgimento delle arti in Italia. Teofilo monaco nel citato suo codice riconosce la maggioranza dei russi in questa sorte di lavori esprimendolo chiaramente nel prologo del primo de' suoi trattati (1).

Di fatto le istorie di quel paese lasciano conoscere pienamente qual contatto ebbero i russi coi bisantini nell' epoca singolarmente del X secolo in cui vi fu introdotto il cristianesimo, e dopo il solenne battesimo di Olga che vendicò la morte e prese lo scettro d' Igor suo marito, abjurando la sua religione al sacro fonte di Costantinopoli. Un idolatra di quelle contrade fumante del sangue delle umane vittime, che offrivansi ancora alle nordiche divinità, Wolodomir duca di Russia offrì la sua mano ad Anna figlia di Romano imperator di Bisanzo, e questa principessa intrepida abbandonò patria, parenti, religione, costumi per trasferirsi al talamo sulle gelate rive del Boristene. In questo frattempo Costantinopoli stretta d' assedio da' russi vide quanto più conveniva averli per alleati che per nemici, e col favore delle relazioni di parentela e coi nessi della religione a poco a poco si consolidarono, per opera anche della destrezza de' Patriarchi, quei legami pei quali si resero comuni e si diffusero i lumi delle scienze e delle arti dal tepido Bosforo alla gelata Scizia. Nè si finì collo stringere questa sola relazione, che una nipote di Wolodomiro fu poi moglie di Enrico I. re di Francia, il quale mosse sino ai confini

(1) Quicquid in electrorum operositate seu nigeli varietate novit Rutingia.
Prolog. lib. I. Theophili.

dell' Europa e della cristianità per contrarvi questo legame nel 1501. *Henricus primus duxit uxorem scythicam Russam filiam regis Jeroflai*. Vescovi greci furono in quest' occasione spediti in Russia come ambasciatori e l'imperatore *garanter filiam cum multis donis misit* (1).

Che dunque nei luoghi abitati da questi principi e sulla via che serviva a queste relazioni immediate colla corte di Bisanzio vi fosse una linea di paesi ove le arti dalla Grecia si fosser diffuse è fuor d'ogni dubbio, e ciò per due secoli avanti la caduta dell'impero d'Oriente. Di là per conseguenza i nielli variati e gli elettri di finissimo lavoro conosciuti al tempo ancor di Teofilo, di là quei monumenti che trasferiti e salvati si veggono ancora nelle capitali e nei santuarj dell'impero russo, i quali si attribuiscono a lavoro di greca mano; oppur giacciονsi per difetto d'esame e d'illustrazione, come d'oscura e d'incerta origine; di là i piccoli ma preziosi resti che di quelle arti si mostrano in varj gabinetti, o si confondono colle opere bisantine e singolarmente i non pochi che veggonsi raccolti nel museo dell'estinta famiglia Obizzo al Catajo. Si copiarono nelle chiese di Kiovv e di Novogorod, benchè grossolanamente, la cupola e i quadri di s. Sofia, si tradussero i ss. Padri in lingua illirica e parve che per questa nascente cultura, e per questi primordj dovessero quei popoli gareggiare in politezza e in civiltà colle nazioni del mezzogiorno. Ma i principi russi abbandonarono nel 1156 le residenze di Kiovv e di Novogorod, ruinate poi dai tartari nel 1240 per le cui irruzioni fu risepolta la Russia in uno stato di nuova rozzezza, e per l'oppressione del dispotismo piombati di nuovo nell'ignoranza, stettero quei popoli oscuri durante il corso di parecchi altri secoli, finchè poi sotto i regni di Pietro e di Caterina, come ognun sa, invocate dall'Italia tutte le arti furono abbellite nuovamente le capitali di quell'impero, e fondativi que' grandiosi stabilimenti che lo condussero in questi ultimi anni ad uno stato di floridezza.

Conclusione.

Mentre erano le arti nello stato che abbiamo veduto per tutta l'Europa era dunque riserbato all'Italia di farle risorgere nel XIII secolo siccome a quella che i due gran mezzi i più possenti riuniva, prosperità nazionale ed esempj luminosi per ciò che quì rimaneva di tutte le antiche opere. Non parlerò di quelle altrettante combinazioni di natura e di clima che pur erano comuni ad altre parti d'Europa ove erano un tempo fiorite le arti e d'onde gl' insegnamenti s'erano diramati a tutto il resto del mondo. Queste circostanze per quanto vi concorrano, nulla possono da sè sole, se non v'ha prosperità nazionale e favore di legislazione. Ma lo stato in cui si trovò l'Italia nell'epoca della caduta dell'impero d'Oriente, la forza e l'energìa che sentirono quelle

(1) Bouquet Passage des croniques originales dans les histoires de France. T. XI pag. 29 - 159 - 161 etc. Histoire de Russie par m. Levéque. Gibbon Histoire de la décadence de l'Empire Rom. chap. LIII. LIV. LV.

prime libere potenze, presentarono tali occasioni agli artisti, e fecero insorgere tante emulazioni, che ogni genio si mosse verso la sua naturale primiera altezza. Se si fosse trattato che un' altra nazione avesse dovuto far risorgere le arti dallo stato in cui erano in quell'epoca di miseria e d'avvilimento, sarebbero lunghe età passate avanti che si fosse potuto spiccar un volo si rapido come riescì agl' italiani nel medio evo, e la ragion n'è evidente. Bastò riprendere quei lavori, a far i quali le mani e gli scarpelli non erano inabili, ma soltanto disusati mentre d'intorno stavano ancora gli antichi monumenti opera di quel medesimo genio che s'era lasciato languire ma non estinguere, e come guerrieri in leziosa indolenza assopiti scuotonsi allo squillo marziale, corsero così gl'italiani al primo impulso di nuovo a quelle arti per le quali non erano mai stati stranieri. Lunga e difficil cosa però sarebbe stata ove traccia non fosse rimasta delle antiche opere; ed abbiamo veduto come di queste si valsero i primi scultori in Pisa, in Venezia ed in seguito per tutta l'Italia. Senza di questo possentissimo soccorso le arti nel loro risorgere avrebbero tenuto lo stesso lentissimo progresso che tennero nel loro nascere anche in luoghi ove dal sorriso della natura pareva fecondarsi il loro più felice sviluppo. Quanti secoli non passarono dalla spedizione degli Argonauti e da Ercole figlio d' Alcmena, a cui vivente Dedalo scolpì una statua (1), al tempo famoso in cui le arti diffusero splendore e produssero opere di gran fama nella Grecia? Per giro di secoli appresero mai gli egizj ad elevarsi a quella finezza di concepimenti e di esecuzione a cui giunsero i greci e a cui forse sarebber giunti essi pure con ulterior successione di circostanze e di tempo? Non così accadde da Nicola Pisano a Donatello e al Ghiberti, poichè anche in quest' epoca intermedia noi abbiam vista una serie di monumenti che illustrano grandemente la storia di queste nostre arti risorte. Essi poterono valersi di quanto restava e movere sulle tracce segnate da gloriosi antenati che colla romana potenza avevano per tutto il mondo diffuse. Senza distruggere interamente le orme di ogni monumento non si toglie la possibilità di far tornare a vita le arti, e quest'impresa è un po' meno facile che il conquistar le nazioni, poichè la terra materna apre il suo seno per nascondere i preziosi tesori de'suoi figli da ogni genere di persecuzione e per serbarli a più felici età.

Quanti secoli non sono già corsi da che, inesauribil miniera di preziose antichità, il suolo di Roma vien capovolto come se per semente riproduttrice pullular facesse dalle sue viscere i monumenti dell'antica non del tutto ancor disepolta grandezza? E se il Tevere ritorcendo il suo corso pel breve spazio che scorre entro le mura di quella città mostrasse a secco il suo letto, quante preziosità non scoprirebbersi dal soffice suo limo a noi conservate in tutta la loro integrità?

(1) Apolod. lib. II c. 6. Pausania lib. VIII c. 25.

Dalle quali considerazioni è ben facile il dedurre quanta riconoscenza legare ci debba agli antichi artefici che ci aprirono un facile cammino e ci additarono meglio cogli esempj che ci rimangono che coi precetti che sono periti, la via del bello e del grande per cui si arriva d'un salto, ov'essi a lunghi e penosi stenti salirono dopo il giro di tanti secoli! La cognizione delle opere dell' antichità è forse stata il primo e il più grande vantaggio per le arti nell' epoca del loro risorgimento, e si misura l' incremento maggiore di queste presso le popolazioni che hanno coltivati tali studj dal grado accordato di stima e di giusta prevenzione per le opere dei greci, avanti che le scuole diverse prendessero cattive abitudini e di strani difetti si facessero una seconda infelice natura.

Rispetto e riconoscenza dovuta a' primi scultori.

Le arti si sono elevate e decaddero a misura che questa venerazione è stata in vigore o è venuta meno, ma dove poi non è mai stata non si è arrivato ad alcun grado di perfezione rimanendo tutti irremissibilmente sepolti nell' oscura mediocrità.

La pericolosa e libera dottrina di Falconet, il Milizia dei francesi, potrebbe pur molti indurre in errore ove s' attenessero a' suoi precetti in questo particolare. Intende egli di provare che si possa ottenere buon successo scostandosi arditamente da ciò che gli antichi hanno fatto, specialmente in basso rilievo, per ottenere un buon effetto pittoresco; ma per citare gli effetti di questo che non può dirsi se non libertinaggio dell'arte, i suoi esempj sono le Gros, Algardi, Bernino, Melchior Caffa, Angelo Rossi ec. i quali al dire di quest' impetuoso scrittore, hanno dilatato la periferia troppo angusta che gli antichi avevano tracciata nei loro bassi rilievi, ed hanno scosso il giogo di un' autorità che non può rispettarsi se non quando è ragionevole (1). L' analisi e i confronti delle opere di questi artisti ci farà vedere la fallacia di queste dottrine, e a suo luogo ci farà conoscere per quali vie e per quali cause si sia deviato dai buoni principj, e le arti abbiano sofferto più da un tale prestigio d' innovazione e di moda, che da un' irruzione di barbari.

Strana critica di Falconet.

A grado a grado si va declinando da quell' imperdonabile disprezzo che si era concepito delle opere che furono occasione del risorgimento delle nostre arti, e a misura che si è andato verificando come lo scostarsi dalle buone fonti dell' arte produsse il genio licenzioso delle ultime scuole, si è riconosciuto la purità delle sorgenti dalle quali soltanto attinger si possono i retti principj e si è resa anche maggior giustizia ai nostri scultori dal XIII secolo fino a Michelangelo.

(1) Falconet Reflexions sur la sculpture. Tom. I. pag. 34.

Irriflessione di altri critici stranieri.

È singolare ciò che alcuni scrittori ci hanno dettato, trattando precisamente di quest'arte, ridotta secondo la lor maniera di vedere a principj. Le stranezze di Falconet sono inescusabili, ma pur anco si accordano colla singolarità del suo carattere un po' stravagante. Se poi si legge il saggio sulla scultura di m. Andrè Bardon (publicato alla metà del secolo scorso ed ove nella prima sezione parla degli scultori antichi, e nella seconda discende ai moderni, ma da Prassitele salta a dirittura a Bernino, e di passaggio appena fa qualche retrocessione verso Michelangelo e il Bandinelli) non saprebbesi come giustificarlo. In tutto quel saggio non è parola di alcuno degli scultori del XIII, XIV e XV secolo, e ben grosse travveggole agli occhi si avevano da chi poteva nel parlar di quest'arti preterire Donatello e il Ghiberti, quand'anche di tanti altri che loro aprirono il cammino non si fosse fatta menzione. Guardi il cielo che si fosse avverato ciò di cui il sopraccitato autore si lusinga in questo suo saggio, col riflettere che gli antichi scultori furono moderni essi pure nell'età loro, e che *les modernes deviendront anciens à leur tour* (1).

Noi avremo luogo di conoscere fondatamente quali siano i moderni che avranno la sicurezza e il diritto di divenire antichi nel senso che intende questo scrittore, e nel susseguente libro conosceremo a quale grado fu portata quest'arte prima di Michelangelo, lo strepito del cui genio prodigioso forse fu causa che si tenessero allora in più basso grado le produzioni di coloro che il precedettero. Spogliando di prevenzioni e di fascino la storia che andiamo tessendo porremo ogni cura a scoprire la nuda verità col mezzo dei confronti, e se debolmente a quest'oggetto suppliranno i pochi delineamenti che saranno tracciati in fine di questi volumi, servir potranno almeno di reminiscenza per condurre l'occhio dell'osservatore diligente sugli originali e per ravvisare nelle produzioni più inosservate quelle gradazioni di talenti e di merito per cui si giunse attraverso una serie di vicende da Nicola Pisano ad Antonio Canova.

(1) Andrè Bardon Essai sur la sculpture. pag. 59.

INDICE

DEI CAPITOLI DEL PRIMO VOLUME

LIBRO PRIMO

CONSIDERAZIONI GENERALI

LIBRO SECONDO

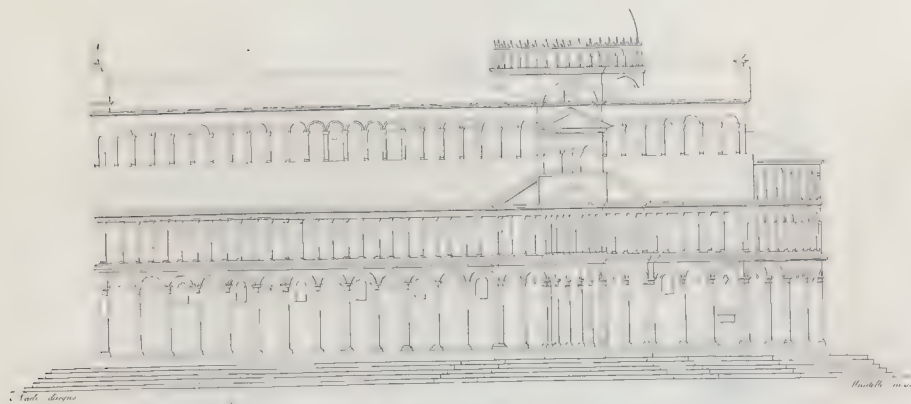
MEMORIE STORICHE E CRITICHE SOPRA ALCUNI PRINCIPALI TEMPLI ITALIANI OV' EBBERO LUOGO LE PRIME SCULTURE

LIBRO TERZO

STATO DELLA SCULTURA
DAL SUO RISORGIMENTO IN ITALIA SINO A DONATELLO.
EPOCA PRIMA

Alla fine del terzo Volume si daranno gl' indici generali degli artisti e delle materie.

Tav. I
S. Antonio di Padova
S. Marco di Venezia
Piedi Veneziani 60. pari a Metri 20. 862

Duomo, Battistero, e Torre di Pisa

Palmi Romani 60 pari a metri . 13 . 404

Tav. III

Duomo di Siena

Vadi disegno

Faccíata di S. Petronio in Bologna sul disegno del Terribilia

Mantelli incise

Piedi di Bologna 10 20 30 40 50 60 pari a metri 22 806

Tav. IV

Lodi disegnò | Bernotti inc.

Duomo, Campanile, e S. Giovanni di Firenze

Braccia 60 Fiorentine ——— pari a metri 34 98

Tav. V
Tempio di Giove Olimpico in Atene
Duomo di Milano
S. Pietro di Roma

Tav. VI

S. M. di Loreto

Palmi Romani 60 pari a metri 13.404

Duomo d'Orvieto

Ta. VIII

Niccolò Pisano nel Pergamo del Duomo di Siena

Nell'Arca di S. Domenico a Bologna

Lasinio disegnò — Ruggeri incise

Tav. IX

Alfonso Lombardo all' Arca di S. Domenico a Bologna

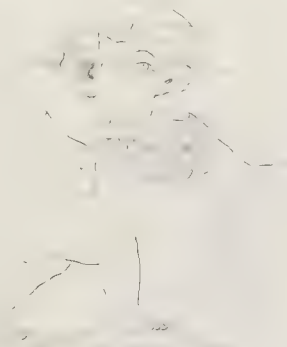
Nicola Pisano all' Arca di S. Domenico a Bologna

Tav. XIV

Di Niccolà Pisano intorno al pergamo del Duomo di Siena

Di Niccolà Pisano intorno al pergamo del Battistero di Pisa

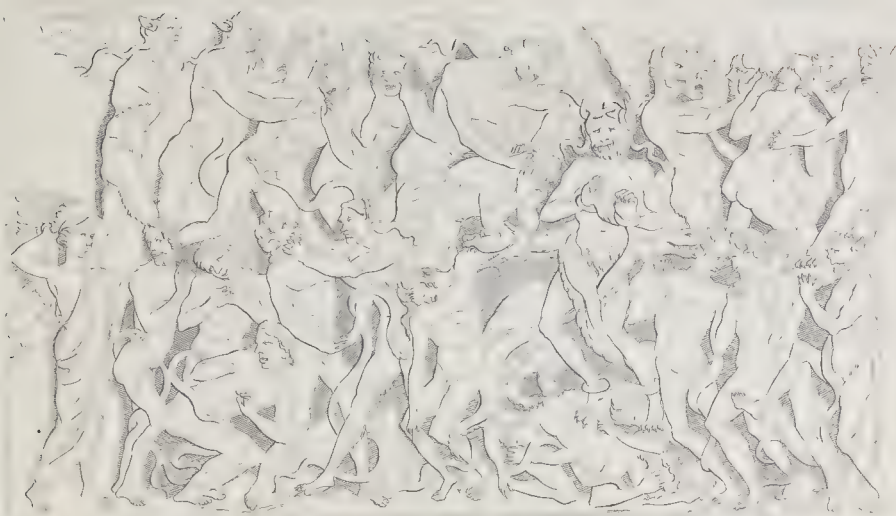
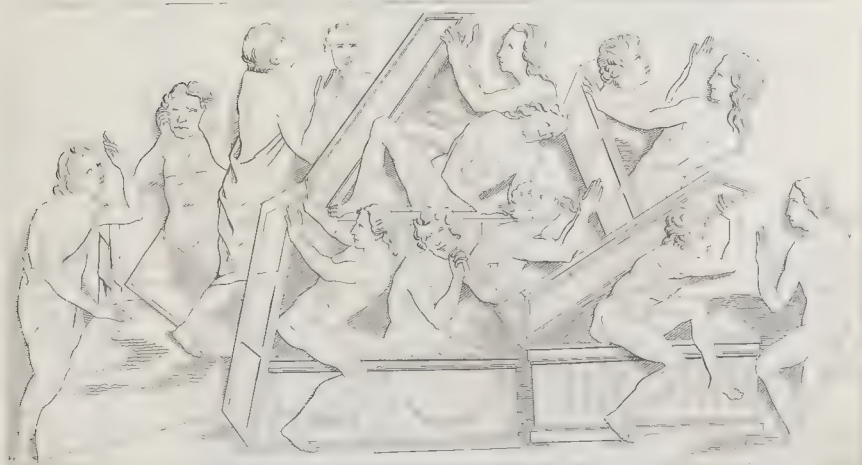
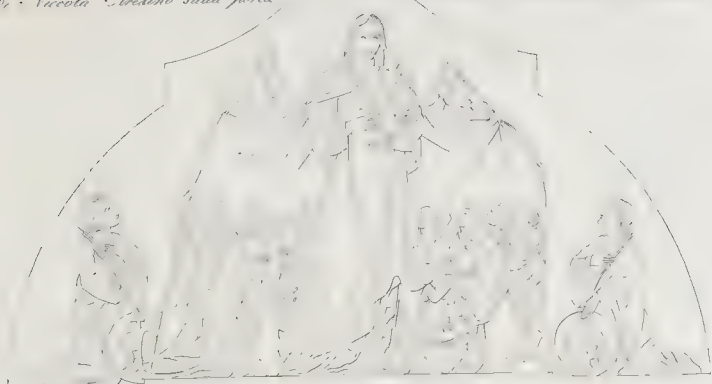
Nel Basso rilievo nel Battistero di S. Giovanni a Pisa di Nicola Pisano

Vaso Baccanale sul Vaso Greco posto nel Campo Santo a Pisa

Nel Basso rilievo nel S. Giovanni a Pisa, di Nicola Pisano

Tav. XVI

Statue che sostengono il pergamo nel Duomo di Pisa

Torsi nel pergamo di S. Giovanni di Pisa scolpiti da Nicola Pisano

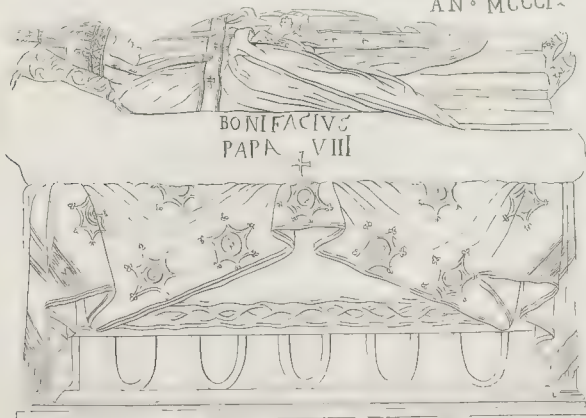
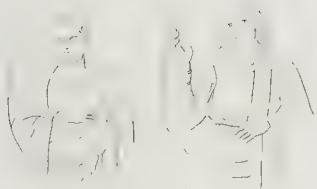
...ltare dei Pisani e di quella scolta alla facciata del Duomo d'Orvieto

Deposito del Cardinal Consalvi in S. M. Maggiore a Roma (opera mise)
di Giovanni Cosmate

Mausoleo di Benedetto XI in S. Domenico di Perugia
Scolp.to da Giovanni Pisano

Cione Orcagna nell' Altare dell'Or: San' Michele in Firenze

EFFIGIES BONIFACII VIII HVIVS
BASIL. ANTE PONTIFICATVM
CANONICI EX SVO SACELLO
HIC REPOSITA AN MDCV
EIDEM BASIL CANONICOS VIII
BENEFICIATOS III AVXIT
CLERICOS VERO BENEFIC
XX DE NOVO INSTITVIT
AN° MCCCI

Arnolfo di Colle nelle grotte Vatic.

Tav. XXIII

e Nel Sarcofago di Papa Gregorio in Arezzo Opere di Margaritone

Nel Sepolcro di Guido Tarlato in Arezzo di Agostino ed Agnolo Sanesi

Romanelli disegnò [illegible] incise

Tav. XXIV

Deposito di Can Signorio Scaligero in Verona — *Deposito di Guido Tarlati nel Duomo di Arezzo*

+ Ο ΘΕΟϹ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ -

Nel muro esterno di S. Paolo in Venezia

Barufaldi disegnò — *Sulle Colonne della Confessione di S. Marco in Venezia* — *Musitelli incise*

Tav. XXVI

Nell' Atrio dei Carmelitani a Venezia

Sulla porta d'ingresso alla Carità, ora Accademia di belle arti in Venezia

Sculture di Filippo Calendario nel Palazzo Ducale di S. Marco in Venezia — Tav. XXVIII

Capitello N. IV

Capitello N. XI

Capitello N. VI

Nel VII Capitello

HIPLATOR

Tav. XXIX

Sculture esistenti in Venezia.

Madonna dei Mascoli in S. Marco — Sulla facciata della Chiesa dei Frari — Sopra il pergamo a destra in S. Marco — Sull'Architrave della Capella minore

Sculture esistenti in Toscana

Di Nino Pisano. — di Niccolò Pisano. — di Alberto Arnoldi — di Giovanni Pisano

Nella Chiesa della Spina in Pisa — Nell'Arca di S. Domo. in Bologna. — Nella Misericordia in Firenze. — Sulla porta laterale del Duomo di Firenze

Rinaldi disegn.

Tav. XXXV

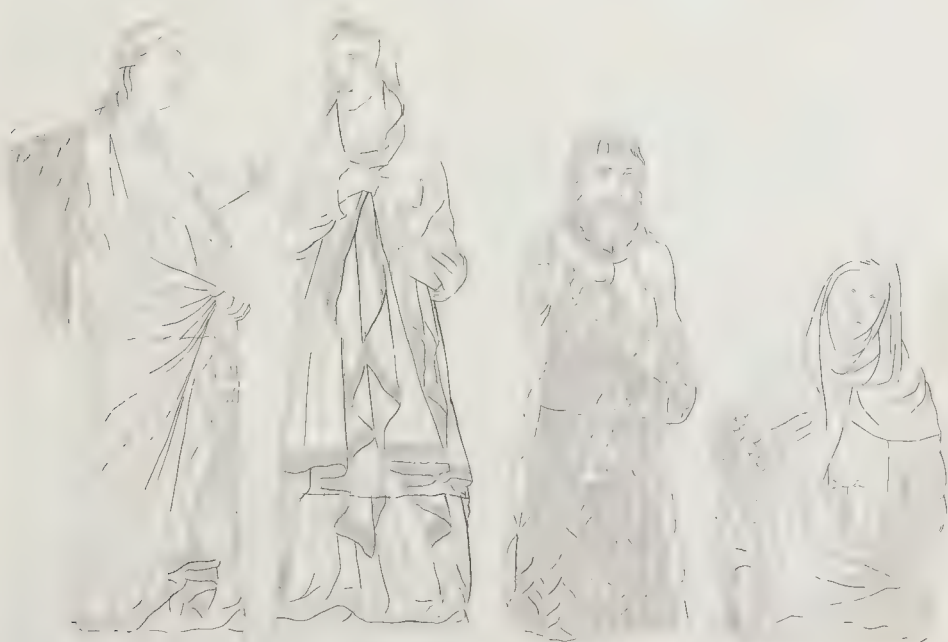
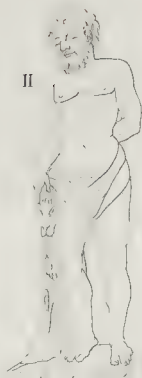
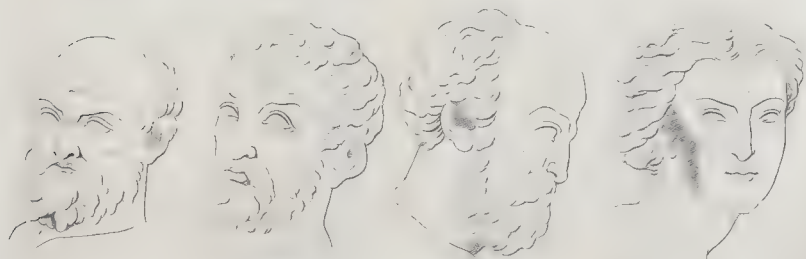
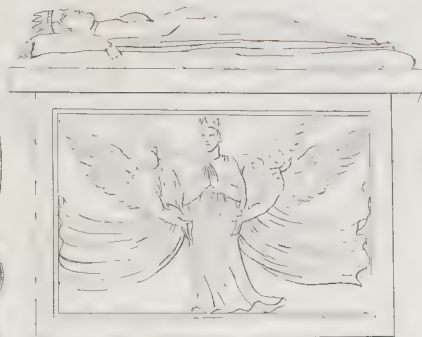
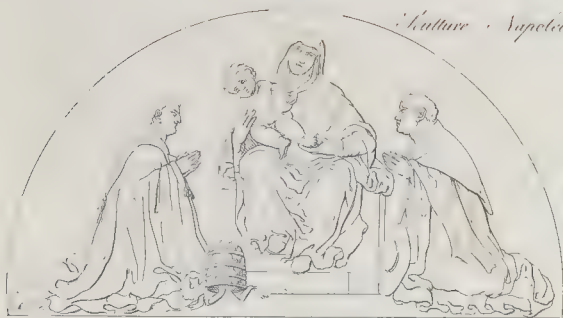



Tavola in marmo dei tre Re Magi. In S. Eustorgio di Milano MCCCXLVIII

Tav XXXVIII
I
II
III
IV
V
Statue nella facciata
VIII
VI
VII

Di Pietro di Stefani nel deposito d'Innocenzo IV 1254. nel Piscopio

Monumento di Maria figlia di Carlo. III. 1374. in S. Lorenzo

Sepolcro di Carlo illustre Duca di Calabria 1323 in S. Chiara

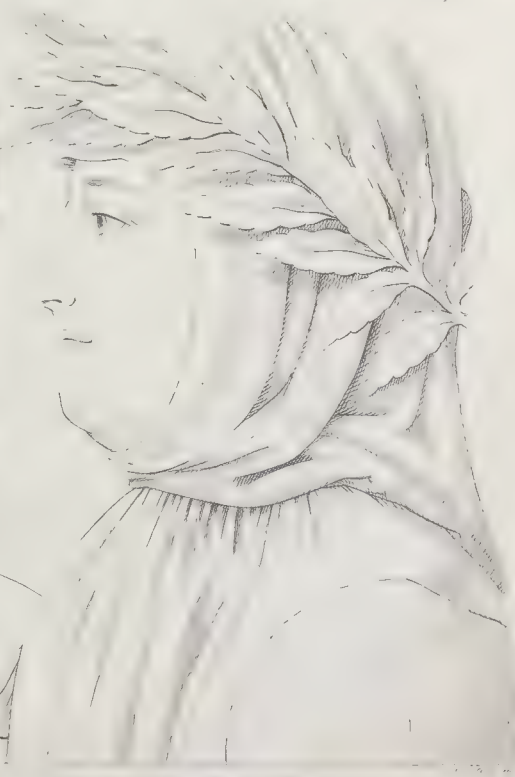
Sepolcro di Maria Madre del Rè Roberto 1323. in S. M. Donna Regina.

F · PETRARCA DIVA LAVRA

SIMION DE SENIS
ME FECIT · SVB
ANNO DOMINI
M · CCC · XLIIII

SPLENDIDA LVCE IN CVI CHIARO SE VEDE
QVEL BĒ CHE PVO MOSTRAR NEL [illegible] AMORE
O VERO EXEMPLO DEL SOPRĀ VALORE
ED OGNI MERAVEGLIA INTERA FEDE
ET · C ·

Medaglia nella Galleria Imperiale di Firenze

Ritratto in casa Pandolfini a Firenze

Calco di due miniature in un codice della [illegible]

Ritratto esistente in casa Bellanti in Siena

Niello nel Museo Malaspina in Pavia

Dalle pitture del Memmi nel Capellone degli Spagnuoli a S. M. Novella in Firenze

Lala inc.